

I 45672

1988 2022

Almanah "Cinema" 1988

Almanah

Ci
ne
ma

1988

93289

**„Oamenii de artă, de cultură,
din toate domeniile,
trebuie să se angajeze ferm
și să creeze cu poporul și pentru popor,
să se inspire din izvorul viu,
veșnic al națiunii noastre,
din creația și din felul de a fi
al poporului nostru!**

**Numai o asemenea cultură,
o asemenea activitate literar-artistică,
de toate genurile,
inspirată din munca și viața poporului
va avea, într-adevăr,
o contribuție uriașă
la întreaga operă
de transformare a societății,
de formare a omului nou,
cu înalt spirit revoluționar,
constructor conștient al socialismului
și comunismului în România!“**

Nicolae CEAUȘESCU



În întîmpinarea
Conferinței naționale a partidului

O gîndire profund creatoare, stimulatorie de noi valori creatoare

Un an marcat de mari evenimente ce culminează cu Conferința națională a Partidului, pe care oamenii muncii din întreaga țară o întîmpină cu remarcabile realizări. Eveniment politic, precedat de un moment de deosebită efervescență a vieții spirituale românești, al treilea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, care a avut loc cu cîteva luni în urmă, dar al cărui ecou se resimte puternic în activitatea și gîndirea creatoare a tuturor celor ce ne desășurăm munca în răspundătoarele domenii ideologice, culturale, științifice, artistice.

Magistrala cuvîntare a secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, rostită cu acest prilej, fundamentînd raportul viu, dinamic între dezvoltarea social economică a țării și factorul formativ ideologic, educativ, politic, cultural și științific, a fost adoptată ca document programatic, hotărîtor pentru întreaga activitate de dezvoltare a conștiinței revoluționare și formare a omului nou, constructorul noului societăți, de înflorire a culturii socialiste.

Înaltă apreciere pe care o dă Secretarul General al Partidului activității ideologice, politice, educativ-culturale, care „a constituit o adevărată forță motrice a dezvoltării societății noastre în toate domeniile”, ca și ideea concordanței depline ce trebuie să existe permanent între dezvoltarea rapidă a bazei tehnico-materiale a societății socialiste și cultura, știința și arta ei, constatîndu-se o anumită rămînire în urmă în această ultimă numită sferă de activitate — ne obligă pe toți la o analiză severă, judicioasă, stimulatorie întru descifrarea căilor multiple ce duc la îmbunătățirea eforturilor noastre, la găsirea a noi mijloace pentru obținerea unei cît mai elevate eficiențe. A unei „rentabilități” superioare în procesul formativ-educational care să ducă — așa cum

arăta tovarăsa academician doctor inginer **Elena Ceaușescu** în încheierea lucrărilor Congresului — la „realizarea unei profunde revoluții în însuși modul de a gîndi și acționa al poporului”.

Poate nicidecum în istoria culturii nu au fost puse în fața acestora, cu atîta sporită exigență și rigoare, răspunderile majore ce îi revin, potrivit forței puternice, stimulatorie de energii creatoare, mobilizatoare de conștiințe, modelatoare de conștiințe. „Să punem la baza educației generale principiile eticii și echității socialiste, ale unei noi atitudini față de muncă, în societate, în comportarea de zi cu zi. Să dezvoltăm dragostea de dreptate, de adevăr, de libertate” definea tovarășul **Nicolae Ceaușescu** nobilul statut al artei revoluționare. Și dacă ne referim la uriașă sferă de influență pe care o reprezintă cea mai populară, mai accesibilă dintre arte, arta cinematografică, cu milioanele ei de spectatori, aproape o sută de milioane anual — dintre care 75 la sută tineri în plină formare — cărora filmele noastre li se adresează direct, cu o capacitate emoțională imensă, această răspundere politică și artistică capătă proporții grandioase. Din înțelegerea ei matură, realistă, trebuie să izvorască acele planuri creatoare de perspectivă, cuprinzînd sfere tematice noi, îndrăznețe, ori adîncind altele, într-un limbaj al imaginii tot mai evoluat, complex, modern, potrivit sensibilității omului de azi, care înțelege și reacționează la oferta artistică mai exigent decît spectatorul deceniilor trecute.

Valoarea actului creator nu implică — cum pe bună dreptate s-a spus — doar originalitatea gîndirii unui singur artist — autor ci ea angajează efortul susținut ale unei întregi echipe de artiști și tehnicieni, meșteșugari și muncitori care împlinesc, finisează, dau pregnanță inițiativelor, propunerilor, ideilor creatoare inițiale. Artă cea mai

populară se realizează și în spiritul cel mai colectiv, mobilizînd energii și ambiții, profesioni și specializări multiple care, în pas cu progresul artistic și tehnic, cer o continuă perfecționare. De la propunerea tematică a scenaristului stimulat, activ susținută, intens urmărită de către casa producătoare, pînă la copia standard a peliculei ieșită din laboratoarele uzinei de filme — uzină realizînd produse specifice, unicate — drumul spre milioanele de spectatori începe cu milioanele de eforturi colective. Cu cît mai inteligent și mai competent conjugate, cu răbdare și pasiune, eficient antrenate către același scop: obținerea unui film de înaltă tinută artistic-educativă — cu atît mai directă, rapidă, utilă în planul formativ-spiritual. Fantezie, rigoare, conștiinciozitate, răspundere individuală și colectivă, stăpînirea ireproșabilă a fiecărei profesii din nomenclatorul complicat al procesului industrial-artistice, iată ce se cere, ce se așteaptă în cel mai înalt grad și de la noi, activiștii din domeniul cinematografiei.

Valoarea inestimabilă a documentelor de partid este aceea că, adresîndu-se cu o maximă putere mobilizatoare tuturor celor ce activează în nobilele sectoare ale ideologiei și științei, artei și culturii în general, ele parcă se adresează anume fiecăruia, în domeniul lui de specialitate. E valoarea de generalitate și totodată de concretețe, de individualitate, de lege și particularitate pe care o au, dintotdeauna, marile idei deschizătoare de drumuri.

E valoarea de excepție izvorită dintr-o viziune profund realistă, științifică, dinamică, modernă și revoluționară a președintelui țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

„CINEMA”



**În lumina Congresului
educației politice și culturii socialiste**

Acești „oameni ai oamenilor”

Într-un popas de suflet în Bucovina, un poet găsisse pentru un tânăr primar dotat, deopotrivă, cu simțul frumosului și al utilului, al energiei rodnice pentru comuna care-l propusese în fruntea ei, o denumire simplă și sugestivă: „omul celorlalți, omul oamenilor”. Și printre faptele lui importante pentru binele obștei, poetul numea și entuziasmul cu care tânărul primar își antrenase consătenii să dea o față nouă vechiului cămin cultural, împodobindu-l cu picturi, sculpturi, desene realizate de ei. Căminul devenise, astfel, o casă a frumosului, adăpostind și stimulând frumosul. Trăsă-

tură definitorie a unui popor ce construiește nu numai în imediat, dar și în perspectivă. În contingent, și în pen, în ideea dăinuirii și prin frumos.

M-am întors cu gândul la arta chemată — ca nici o alta poate — să propună, concomitent, imediatul și perspectiva. Prezentul și proiecția lui spirituală în viitor. Actualitatea și elanul romantic pentru ziua de mine. Și care dintre eroii filmelor noastre — m-am întrebat — se definesc prin această — cum s-o numesc? — energie solară, entuziasm capabil să emane căldură, înțelepciune, înțelegere pentru oameni? Un flash back rapid mi-l aduce în față pe câțiva din-

tre acești „oameni ai oamenilor”. Oameni de bine și de frumos, tineri și mai puțin tineri, unii chiar la zenit, dar iată-i chiar și dispăruți din raza proiecteurului cinematografic (unele filme sînt rar reprogramate și le ducem dorul), ei rămîn în tezaurul nostru afectiv, încălzindu-ne, mai departe, amintirile. Sînt mulți, sînt puțini? I-am dori mai mulți și mai convingători și pe ecran în postura lor dificilă, aceea de „antrenori de constituință”, modelatori ai sufletului contemporan.

Un tânăr țăran proaspăt poposit pe un mare șantier e încă stingaci, timid, retras, „nu face priză” cu colectivul.

„Activitatea politico-educativă și culturală, formarea conștiinței revoluționare a omului nou constituie o parte inseparabilă a dezvoltării economico-sociale, a făuririi noii orînduirii sociale, a ridicării patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație“.

Nicolae CEAUȘESCU



Cineva se grăbește să-l acuze de o faptă foarte gravă, acuzație ce se dovedește nedreaptă. Dar încrederea baiatului în oameni, în colectiv, pare zdruncinată. Intervine la timp, cu discreție, dar hotărâre, un om calm, fără suspiciuni, inteligent, gata cu un cuvînt de haz să risipească (dar cît de greu se risipește!) norii apăsători în ochii cîndva alți de copilărie. Era unul din primele noastre filme ce propuneau nuanțat, fără îngroșările obișnuite în acea etapă, un atare portret devenit cu vremea emblematic pentru noua societate. **Partea ta de vină** se cheama filmul lui Petre Sălcudeanu și Mircea Mureșan, în proaspăt lăsat în rolul tinărului: Sebastian Papaiani. Reîntîlnim după ani și ani, după multe filme, un Papaiani cu timple cărunte, la fel de sensibil și emoționant ca la debut, emanînd căldură și încredere în oameni, în rolul unui meșter bonom și hazos din **Racolarea** lui George Cornea sau, în **Clipa** lui Dinu Săraaru—George Vitanidis, scriind un personaj episodic, dar cu cîtă tandrețe și discreție a dramei, avocat, iar în **Clipa**... mai recentă, regizată de Serban Creangă, Papaiani interpretează excelent un muncitor rămas la unelele și exemplaritatea conștiinței sale profesional-umane și care, doar prin cîteva vorbe și mai multe tăceri elocvent, reprobatoare, (vă amintiți înțîlnirea cu Stefan Iordă-

che în sera?) acționează ca un fel de catalizator moral pentru fostul lui coleg ajuns directorul uzinei. Director mult prea ocupat de invențiile sale de nivel mondial ca să mai aibă răgazul să-i priceapă pe cei din jur.

Cîteva personaje pline de harul inimii ne-a propus, cu succes, și regretatul Cornel Coman — de la **Trei scriori secrete** regizat de Virgil Calotescu, în care interpreta un activist de partid ce-și „petrece” concediul încercînd să dea de urma unei încălțate intrigi ce periclită soarta unor nevinovați — la acel soț plin de tact și delicatețe față de momentul de criză pe care-l parcurge arhitecta din **Trecătoarele iubiri** de Malvina Ursianu. Cine l-ar putea uita pe minunat de generosul, spontan, îndatoritor cu toți cei din jur, înțelept șofer figurat de Toma Caragiu în **Singurătatea florilor** (regizor Mihai Constantinescu) portret strălucind și prin personalitatea, umorul aceluia talent unic în peisajul nostru artistic? Alături de el, la același volan al unui vehicul numit altruism, căldură pentru toate anotimpurile vieții, evolua Angela Evei Sirbu și a lui Lucian Bratu, în antologica interpretare a Dorinei Lazăr. Un Mircea Diaconu plin de fantezie și probitate — chirurgul din **Mere roșii** (Ion Bănescu — Alexandru Tatos) răspîndea în jur viață, încredere, optimism, fie ca era vorba de pacienți ori de colegi

nedreptățiți de un director carierist. Cu cîtă discreție, stîngăcie și totodată simplitate, firesc, încerca un alt personaj încredințat lui Mircea Diaconu de Malvina Ursianu în **O lumină la etajul X** să îmbîlzească ceva din pustiul format în jurul singuraticii inginer. În alt film, un tipograf vîrstnic, bolnav, care ar fi trebuit să plece la tratament, își risca viața, încercînd să stabilească legătura cu un tînar cu un comportament ciudat, aflat, se vede, într-o cumpănă a existenței lui, de vreme ce se poartă atît de derutant. Nu și pentru el, omul — tulburător jucat de Ilarion Ciobanu — care a văzut multe, a citit și a înțeles multe în viață. Și cîte asemenea **Fapte diverse** (scenariu Ioan Grigorescu, regia Andrei Blaier) nu stau la îndemîna cîneștilor noștri, gata de a fi descoperite și relatate cu har, cu sinceritate și vibrație în filmele — mărturie sînt zilele de azi pentru societatea de mîine.

În nici unul, din păcate, n-am înțîlnit sugerat cu emoția meritată, un tînar personaj precum primarul din Bucovina, capabil să construiască cu atîta ardoare prezentul, în respectul pentru viitor. Pentru frumousul ce dăinuie în oameni și pentru oameni, atîta vreme cît va dăinui viața pe pămînt.

Într-o parte dintr-un film, în care se află înaltul și cel mic, se vede
Alicia MĂNOIU



Festivalul național „Cîntarea României”

30 de ani de cineamatorism **Sub semnul unui bilanț fructuos**

E frumos astăzi și chiar ușor să scrii despre activitatea de creație a cineamatorilor. E normal și firesc așa pentru că, iată, anul acesta putem sărbători chiar 30 de ani (cifra rotundă) de la crearea primelor cinecluburi la noi în țară.

Ni se pare departe acum vremea în care regizori ca Geo Saizescu, Ion Popescu-Gopo, Andrei Blaier și alții participau la înființarea primului cineclub din România, la casa de cultură a studenților din București (este adevărat, un cineclub pe atunci axat mai mult pe cultură cinematografică decît pe creație), cărora le-au urmat, îndepărate, altele la CFR-Timișoara, la Brașov, la întreprinderea siderurgică Oțelul Roșu. Acum, cinecluburi sînt peste tot, în orașe și chiar la sate; acum, iată, putem vorbi de atașamentul intim a mii de participanți față de creația cinematografică de amatori,

față de o activitate spirituală cu un remarcabil potențial educativ. Trăim astăzi bucuria nu numai a sporirii cantitative a cinecluburilor, dar și pe aceea a afirmării lor plenare, în cadrul generos și stimulator oferit de Festivalul național al muncii și creației colective „Cîntarea României”. Această grandioasă manifestare izvorîră din inițiativa Secretarului General al Partidului nostru, tovarășul **Nicolae Ceaușescu** a conferit cineamatorilor posibilitatea unor spectaculoase ieșiri pe ecran, a asigurat condițiile de bază ale desfășurării unei intense activități cultural-educative de către amatori, a făcut posibilă trecerea de la micile întîlniri zonale la o adevărată competiție națională în care s-a îmbinat fericit cantitatea cu calitatea filmelor proiectate, valoarea conținutului și cea a calității artistice. Evoluția acestui domeniu nu poate fi disociată de evoluția întregii noastre culturi

afirmată cu o consecvență fără precedent în ultimii douăzeci de ani. Aceste condiții create și perfecționate continuu de conducerea partidului și a statului nostru au făcut posibilă crearea unei adevărate școli de cinematografie neprofesionistă, încununată cu premii în țară și în străinătate. Așa a fost și este cazul Timișoarei, un centru cu o puternică tradiție în cineamatorismul românesc.

Animatorii

Strînși în jurul lui Sandu Dragoș (animator de excepție, creator de filme, autor al unei lucrări de mare audiență dedicată cineamatorilor) sau mobilizați de succesele și calitățile incontestabile ale filmelor lui Iosif Costinaș, cineamatorii de aici se alină din nou, cu o nouă echipă, în cursa pentru onorarea tradiției. Putem vorbi și scrie despre o adevărată echipă de

„Zecile de mii de formații cultural-artistice, care cuprind sute și sute de mii de oameni, îndeosebi tineretul, dau activității politico-educative forța uriașă a participării maselor, a poporului la formarea culturii și educației revoluționare. O expresie a acestei uriașe activități o reprezintă „Cîntarea României”, care s-a transformat, în cei peste 15 ani de activitate, într-o adevărată forță de creație a poporului în toate domeniile, a dezvoltării unei culturi noi în care poporul reprezintă factorul determinant”.

Nicolae CEAUȘESCU

cineamatori, o echipă în care Mircea Radu, Onuț Danciu, Gheorghe Hui-ban, Gelu Svaiteț, Ludovic Dama și alții se ajută reciproc în realizarea mai bună a filmelor unuia sau altuia. Îi unește pe toți pasiunea pentru film, pentru lucrul bine făcut, ambiția. O ambiție care îi mină, de multe ori, spre Reșița, la binecunoscuta cinematecă de acolo, pentru a putea să-și îmbogățească cultura cinematografică, pentru că, la fel ca în orice domeniu, fără cunoștințe solide acumulate nu se poate merge înainte. Așa a luat ființă și „școala” lui Gheorghe Sabău, animatorul cineclubului „Atelier 6” al Școlii populare de artă din Arad, o școală, la propriu și la figurat, în care creația de filme s-a împărțit fericit între reflectarea vieții, a preocupărilor cotidiene ale orașului sau județului și preocupările de a găsi noi forme și modalități de exprimare artistică. Interesant este și modul acestora de a căuta noi căi de comunicare artistică, căi originale, specifice ne-profesioniștilor. Alături de aceștia Emil Kovacs, Eugen Cloates și Titus Frâncu din Făgăraș, fără a copia modelele profesioniștilor izbutesc creații de mare spectaculozitate, în care imaginea și montajul se împletesc fericit cu celelalte elemente cinematografice. La 30 de ani de activitate a cineamatorilor trebuie subliniată și valoarea zecilor, poate sutelor de filme realizate de Nicolae Negruțiu, Norbert Taugner (tatăl și fiul, pentru că pasiunea pentru film a cuprins familii întregi), Ștefan Matcavski și mulți alții care au fost și sînt în acest cineclub de excepție, colecționari a numeroase premii. Peliculele lor s-au constituit, în decursul anilor, într-o adevărată arhivă a județului, a oamenilor care trăiesc, în zona localității respective. Într-o cronică în imagini a muncii lor, Cu aceeași pasiune, Ferdinand Nichitovici din Cîmpulung Moldovenesc a realizat un adevărat album ce ar putea fi intitulat „Dulce Bucovină”. La fel s-ar putea scrie despre mulți alții. De exemplu, despre Vladimir Luca-vețki din Bacău, sau Valentin Grancea din Cluj-Napoca, despre Ionel și Ecaterina Bordeianu, din Bivolari, județul Iași, sau Ioan Voicu din comuna Crăciunel—Alba pentru că, iată, acum există cinecluburi și la sate, înscrise și ele într-o competiție ambițioasă.

aceea a realizării unor filme bune nu numai ca tematică. Pentru unii, treizeci de ani de cinematografie înseamnă mult, înseamnă, de fapt, chiar viața lor; pentru alții, care preiau astăzi ștafeta, încercînd realizări artistice net superioare, este un mod de a trăi, de a comunica concetățenilor ce este mai reprezentativ în jurul lor...

Filmul de amatori a ajuns astăzi la un asemenea nivel de dezvoltare încît poate face și artă și cultură dar, în primul rînd, educație; educație de orice natură: politică, socială, etică, artistică și, în primul rînd, patriotică. Dezvoltarea tot mai amplă a creației amatorilor, precum și răspîndirea unor forme de creație artistică noi și accesibile publicului, a filmului și fotografiei au condus, nu numai la contemplarea unor opere create de alții, ci și la desfășurarea unei activități artistice proprii, originale.

Pe bună dreptate, secretarul general al partidului nostru sublinia că manifestările politico-culturale din cadrul Festivalului național „nu trebuie să se rezume numai la serbări și concursuri folclorice, la divertisment artistic, ci trebuie să contribuie la intensificarea muncii politice și educative de masă, împlinind organic activitatea artistică, tehnico-științifică și interpretativă cu munca creatoare în producție, pentru realizarea marilor obiective ale dezvoltării patriei”. Prin creațiile lor, cineamatorii s-au angajat de la început pe această cale. Marea majoritate a filmelor realizate au elogiât succesele obținute de oamenii muncii în mijlocul cărora își desfășoară activitatea, au popularizat, prin film, metodele de creștere a productivității muncii, de combatere a risipei, au luat poziție critică față de lipsurile ce se mai manifestă uneori.

Competițiile

Bilanțul acestor 30 de ani de cinematorism — dar în special bilanțul celor șase ediții ale Festivalului național „Cîntarea României” — probează pe deplin ideea că cineamatorii s-au aflat, prin filmele lor, în fruntea procesului de educare a maselor.

Animăți de pasiunea pentru film, ei au dorit să fie — și au și fost — primii reporteri ai lucrurilor de muncă sau ai celor care trăiesc, semnalînd, într-o

cronică vie, tot ce era demn de reținut pe peliculă. Practic, astăzi, mișcarea de cineamatori, cu foarte mici excepții (Tulcea, Teleorman), este generalizată în toată țara, iar concursurile tematice interjudețene îi ajută în perfecționarea lor continuă. Pentru acest lucru se întînesc — sub deversa „Omul și producția” — la Hunedoara, participă la concursul filmelor de etnografie, folclor și turism de la Baile Herculane, la cel de protecția muncii („Secunda 13” de la Galați), la concursul filmelor cu tematică politică (Botoșani), la cel cu tematică patriotică („Toamna la Voroneț” — Gura Humorului, jud. Suceava) sau la cel cu tematică sătească (Bivolari, județul Iași).

Aceste concursuri, finalizate întotdeauna cu distincții, prilejuiesc cineamatorilor fructuoase întîlniri de lucru cu colegii lor „mai mari”, profesioniști, care vin în împlinirea dorințelor lor de perfecționare, ambiționîndu-i în realizarea unor pelicule mai bune, mai utile. Așa se explică progresul creațiilor cineamatorilor, progres care putea fi mult mai consistent dacă, uneori, în graba lor pentru crearea unor filme, n-ar împinge pe un loc secundar „cultura cinematografică” în cinecluburi, respectiv seriile cu proiecție a unor mari filme urmate de discuții asupra valorii peliculelor vizionate. Practic, nu trebuie să se uite că mișcarea de cineamatori așa a și demarat și că astăzi, cu mici excepții, (Timișoara, Arad, Reșița — adică tocmai cele mai bune cinecluburi) preocuparea pentru organizarea unor astfel de manifestări sau întîlniri cu profesioniștii a fost mult neglijată. Experiența cineclubului „Contemporanul” de la București, avîndu-i ca principal animator pe Călin Călimăș, un critic de film apropiat nu numai creației profesioniștilor, dar și cineamatorilor — s-ar cere, cred — a fi extinsă la nivelul țării, sporită prin eforturile Arhivelor naționale de filme, a Centrului România film, a tuturor forurilor cu atribuții culturale-educative. Pentru că acum, după desfășurarea ediției a VI-a la Festivalului național „Cîntarea României”, care a „măsurat” ambițiile actuale ale cineamatorilor, se impune și mai mult acest lu-

„Într-o strînsă unitate cu toți oamenii muncii, cu întregul popor, sub conducerea partidului, marele front al educației, creației și culturii să asigure ca știința, învățămîntul, activitatea politico-educativă și culturală să devină o puternică forță care să lumineze calea în mersul ferm înainte al patriei pe culmile tot mai înalte ale civilizației comuniste!”

Nicolae CEAUȘESCU

cru. Ultima ediție a festivalului a adus în concurs numeroase reportaje-anchetă cu subiecte inspirate din problematica ardentă a locurilor de muncă din industrie și agricultură, impunînd nu numai autori, dar și fapte necunoscute nouă. Așa a fost **Străpungerea** realizată de Eugen Herbei de la cineclubul Orizont al întreprinderii miniere Aninoasa, județul Hunedoara, care a prezentat succesul unei echipe de mineri în subteran. **Noi despre noi** (Elena Schiopu și Gheorghe Nițoi) de la întreprinderea de frigidere „Arctic” Găești (frunțase pe ramură), **Siderurgisti în halate albe**, autor Constantin Găină de la „Siderurgistul” Hunedoara cu un subiect inspirat de munca CTC-Iștilor. Numeroase au fost creațiile prezentînd noul chip al patriei, realizările din ultimii 20 de ani, uneori adevărate antologii ale localităților, cum au fost **Aceasta ne e munca, acesta ne e județul** (autor Gheorghe Huiiban de la „Constructorul” Timișoara), **Crailova, cadran solar al arhitecturii românești** (Casa de cultură municipală Crailova sau Botoșani '86 (autor Petrea Zeida de la cineclubul „Lucașfăruș” al casei de cultură municipală Botoșani), **Strada mare din Bacău** (autor Vladimir Lucavețki de la cineclubul casei de cultură a sindicatelor Bacău) și multe altele.

Numeroase au fost și filmele prezentînd realizările și frumusețea muncii din agricultură, „virfurile” artistice ale genului fiind ilustrate de **Mirajul cîmpiei** (autor Ioan Selesi de la CU-ASC Ciacova (județul Timiș), **Piinea** realizată de Ludovic Dama de la casa de cultură Sinnicolaul Mare, **Pecă-**

clune, pămînt (autori Ionel și Ecaterina Bordeianu din comuna Bivolari, Iași) sau **Nemurire** de Ioan Voicu din Crăciunel, județul Alba. Dar, surprizele frumoase ale ultimei ediții s-au configurat dincolo de multitudinea filmelor de valoare proiectate, prin cîteva elemente. În primul rînd, prin evoluția artistică a creatorilor neprofesioniști de la clasa de cinematografie a Școlii populare de artă din Arad (profesor Gheorghe Sabău), prin ieșirea „la rampă” a tinerei generații de creatori din Timișoara reprezentată, în special, prin Mircea Radu, Onuț Danciu, Gheorghe Huiiban care anunță, în continuare, noi tineri de talent (Dan Bureția) încă neafirmați cu toții, avînd preocupări artistice deosebite. În sfîrșit, surprize majore au fost oferite de Emil Kovacs, Titus Frâncu și Eugen Cioates din Făgăraș cu filmele **Virtele unei bibliotecii** și, în special cu **Va fi liniște, va fi seară** (titlul fiind oferit de ultimul volum de poezii al lui Virgil Mazilescu) și de colectivul de autori din județul Prahova conduși de Vasile Mihai și Ionel Ivan. Cei doi tineri menționați prezentînd **Tranșăle și Nichita**, azi, ultimul, un film de mare rafinament artistic consacrat marelui poet Nichita Stănescu. Dar aceștia au fost cu adevărat surprize? Practic, ei nu au făcut decît să arate, alături de colegii lor, ceea ce nu mai este astăzi o surpriză pentru nimeni. Și anume, au confirmat valoarea și afirmarea tot mai puternică a cinematorismului în țara noastră.

Florin VELICU

orice fel de încredere, nu o încredere orgolioasă, ci una tenace, de a realiza încă un lucru concret, de a lăsa încă un semn al timpului apelînd la serviciile celei de-a șaptea arte.

În cadrul zilelor filmului documentar românesc „Contemporană”, ediția a XII-a, din acest an o secțiune a fost dedicată și cinematorilor. Au participat filmele realizate de cinecluburile județene: Argeș, Buzău, Brașov, Brăila, Caraș-Severin, Dimbovița, Dolj, Galați, Hunedoara, Prahova, Râmnicu Vîlcea, Vrancea și Municipiul București.

Un harnic cinemator dimbovițean, Iulian Hazenkoph, inspirîndu-se din realitatea vremurilor noi, din realitatea fierbinte a **Epocii Nicolae Ceaușescu** a ales ca „sursă inspiratoare, Combinatul de oțeluri speciale din localitate. Filmele lui s-au intitulat simplu: **Calitate și eficiență**. Dincolo de unele stîngăcii (cadre prea lungi, o lumină în cadru, care mai mult ascunde decît descoperă detaliul semnificativ) propunerile lui sînt interesante, realizate într-o manieră atrăgătoare, realizatorul dovedind știința îmbinării corecte a informației de strictă specialitate cu noțiuni de interes general. Tot în municipiul Tîrgoviște își desfășoară activitatea un adevărat „veteran” al cinematorilor, Constantin Stematiu. Unul din filmele lui a înscris pe generic un titlu mobilizator: **Țării, cît mai mult cărbune!** Locul desfășurării acțiunii fiind mina Sotînga. Dincolo de unghiurile inedite, spectaculoase, culese de aparatul de filmat din lumea celor care stăpînesc adîncurile, filmul purtînd certa amprentă a unui om talentat, filmul este și reportaj și film-portret, deopotrivă, conturînd în puține minute imaginea semnificativă a unor oameni dăruți muncii, adevărați eroi anonimi așezînd temeinic efortul lor la propășirea țării. Apare ca firesc în filmografia aceluiași autor (da, este vorba de o adevărată, completă filmografie) un film intitulat sugestiv **Pace pentru planeta albastră!** Constantin Stematiu a gîndit un film-manifest despre pacea lumii, pacea planetei Pămînt. Apelînd la un comentariu cinematografic simplu, concis, realizatorul reușește un film convingător. Aspirații și preocupări pentru tot ce înseamnă viața noastră de zi cu zi. Nobile năzuințe spre fericire, împlinire, „se citesc” în filmele cinematorilor din județele Buzău, Dolj, Prahova, Râmnicu-Vîlcea. Semn al unei maturizări îmbucurătoare.

Ileana PERNEȘ DĂNALACHE

Fierbinți semne ale timpului

Ne apropiem din ce în ce mai des, cu atenție și curiozitate sporite, de filmele realizate de acești „împătimiți” ai celei de-a șaptea arte: cinema-murii.

Temele alese de ei au depășit demult granița strictă a filmului ce se încadrează în genul numit utilitar, cinematorii îndrăznind să abordeze și

eseul și filmul reportaj și chiar să compună (cu succes!) mici povestiri narate cursiv, echilibrat. Și nu de puține ori filmele lor suscită interes, sînt apreciate și aplaudate de publicul spectator, fac „concurență declarată” scurt-metrajelor realizate de profesioniști. Cred că resortul intim care de-a lungul ambiția și voința cinematorilor, este încrederea în reușită. Și nu

În prima linie a prezentului



Filmul documentar românesc a adus pe ecran, în anii socialismului, aspecte dintre cele mai semnificative ale transformărilor revoluționare pe care le-a trăit și le trăiește țara. Martori activi al prezentului, documentariștii s-au aflat pretutindeni acolo unde noul își croia drum sau își sărbătorea victoriile: de pe primul șantier al României pe un nou făgaș istoric după 23 August 1944, de la înălțimea deschisă spre cer a macarelelor Argeșului, la grandioasele construcții ale Transfăgărășanului, ale Canalului Dunăre-Marea Neagră, ale metroului bucurestean, până la realizările de dimensiuni fără precedent ale prezentului imediat: de la prima înfăptuire a industriei socialiste până la cetățile moderne ale oțelului; și chimiei de azi; pe întinsul holdelor, sub ploaia de aur negru a noilor sonde, ca și în atâtea și atâtea alte puncte fierbinți ale prezentului socialist. Ritmurile contemporaneității au pulsă și pulsează viguros în documentarele noastre, căroră le-a revenit frumoasa și generoasă răspundere de a oglindi schimbările înnoitoare pe care România le-a parcurs sub înțeleapta conducere a Partidului Comunist Român, a secretarului său general. Și dacă reținem drumul filmului documentar românesc într-o cronologie relativă — și selectînd, desigur, pentru că însuși timpul, a filtrat rocile cinematografice cele mai durabile —, vom avea în față un panoramic semnificativ al construcției socialiste în patria noastră. Unul dintre primele filme care au răspuns imperativelor epocii la un nivel superior de exigență artistică marchează debutul regizoral al eminentului cineast și om de cultură care a fost Victor Iliu. Este vorba despre **Scrisoarea lui Ion Marin către «Scin-**

tela». Inspirîndu-se dintr-un fapt real — scrisoarea unui țăran mijlocas trimisă ziarului „Scinteia”, atunci, în 1949 — Victor Iliu a compus o mică năvelă cinematografică specifică pentru realitățile acelei perioade, redînd aspectele esențiale ale luptei de clasă la țară. Documentar activ, cu o structură artistică solidă, filmul lui Victor Iliu aducea în cadrul ecranului pentru prima oară (dacă exceptăm **Rapsodia rustică** a lui Jean Mihail din 1946, un film mai descriptiv) oamenii și problema satului nou. În aceeași perioadă debuta o altă personalitate

**Documentariștii
mereu
acolo unde noul
își croia drum**

marcantă a documentarului românesc, regizorul Ion Bostan (în filmografia căruia s-au strîns peste 100 de titluri); cîteva dintre primele sale filme, printre care **Pentru industrializare, pentru socialism** (1950), și mai tîrziu, **Baia Mare** reflectă pentru prima oară în complexitatea lor aspectele luptei pentru industrializare și reprezentă, totodată, „capul de serie” al

unui impresionant sir de realizări consacrate de cineasti principalelor obiective ale industriei socialiste. Investigatia autorului era multiplă: petrolul, cărbunele, șantierul hidrocentralelor, viața uzinelor siderurgice, a constructorilor de tractoare, industria forestieră... Oameni și fapte ale zilelor noastre străbat, apoi, axial istoria documentarului românesc. Pe parcursul deceniului șase frontul creator al documentariștilor s-a lărgit considerabil. În anul 1952 debuta Virgil Calotescu cu filmul **Deruri smulse naturii** și creația sa avea să se îmbogățească rapid cu „piese de rezistență” precum **Aurul alb** (1954—1955), **Însemnări din portul Roșu sau Ultima generație de săraci** (1957 și — respectiv — 1958, în-deosebi acesta din urmă un film deosebit de reprezentativ pentru marile resurse realiste ale autorului). Un nume care își căpăta de pe atunci popularitatea este acela al regizorului Jean Petrovici un cineast harnic și talentat, care și-a consacrat întreaga creație unor „fapte diverse”, întotdeauna încărcate cu generoase semnificații morale: titluri precum **Un om obișnuit** (pe un scenariu al regretatului Nicuță Tănase, portretul unei muncitoare contemporane), **Pretutindeni muncesc oameni** (Cu un comentariu de Eugen Mandric, film dedicat unor oameni care muncesc „singuri”, — un revizor de cale ferată, un paznic de far, un metereolog pe virful Omul — pentru ca viața tuturor să-și desfășoare cursul normal) sau **Școala de la Meri** (portretul unei tinere învățătoare dintr-un sat) jalonează un început de semnificativ drum cinematografic. Printre numele de cineasti care debutează în acea perioadă sînt și acelea ale regizorilor Gabriel Barta și Mirel Ilieșiu...

Amintirea altor mari iubiri

Inainte de a cerceta, în continuare, prezentul filmului documentar românesc, ne stăruie în gând „amintirea unor mari iubiri”. Amintirea unor creatori de mare talent pentru care filmul documentar a fost totul: viață, dragoste, muncă, pasiune și destin. Primul dintre acești documentariști de excepție ai filmului românesc care ne-a părăsit încă tânăr a fost Gabriel Barta. Dintre filmele sale documentare — destul de multe, pentru o carieră cinematografică de nici două decenii — citeva ne stăruie în amintire cu o pregnanță de invidiat. Unul

conferă investigației sale în universul gării un acaparant ton liric, lăsându-ne pagini antologice despre poezia sosirilor, poezia plecărilor, poezia așteptării, agrementate cu o plăcută notă umoristică. După cîteva ani a intrat în amintire și tovarășa sa de viață, de creație și de dragoste pentru cinema, regizoarea Dona Barta. Ei îi datorăm citeva dintre cele mai frumoase documentare științifice realizate de Studioul „Sahia”. Aplecându-se minuțios — cu temperamentul cercetătorului, dar și cu un acut simț estetic — spre frumuseți naturale, ale florei și faunei, în căutare de spectaculos și de particularități inedite, regizoarea ne-a lăsat citeva documente

unde i s-a tras fascinația constantă spre lumea efemeridelor...

Recent și-a încheiat cariera una dintre cele mai proeminente personalități ale filmului documentar românesc, regizorul Mirela Ilieșiu. Nici nu știm la care dintre filmele sale, atât de adevărate, să ne oprim în acest spațiu. Cu aproape trei decenii în urmă, regizorul realiza un puternic „film de șantier”, **Bicaz, cota 563**. Era începutul unor transformări gigantice în viața țării, și regizorul era prezent printre constructorii noului: **Trei strigăte pe Bistrița, Drumul, începuturi, Tensiune înaltă la Bechet...** Printre constructorii... avea să fie prezent până în ultimele sale clipe de viață. L-au preocupat și marile fapte de artă ale prezentului, de la superbul poem cinematografic **Rădăcini** (consacrat sculpturilor lui Gheza Vida) până la ultimul său film, **Noul teatru vechi** (despre teatrul brăilean); cu **Cincelele Renașterii** (despre corul „Madrigal”) obține supremă distincție a unei „Palme d'or” la Festivalul de la Cannes. Rămîne inegalabilă meditația sa filosofică **În marea trecere**. Dar cite alte filme ale sale nu rămîn mărturie



Constructorii anului 2 000
(18 ani-Stop cadru)



...și constructorii zilei de azi
(Ioane, cum e la construcție de Sabina Pop)

ar fi scurt-metrajul **Și atunci...**, o originală meditație pe marginea unor desene executate de copii, o demonstrație, de fapt, a expresiei pe care și-o găsește în desene lumea interioară, universul subiectiv al copiilor, expresie pentru care micii desenatori găsesc un limbaj de o fermecătoare spontaneitate și originalitate. Într-un alt film al regizorului, **Printre lebede și baloane** (pe un scenariu de Radu Cosașu) sînt înfățișate cu multă sensibilitate diferite ipostaze ale unor sentimente omenești. Dar cel mai reprezentativ documentar al lui Gabriel Barta rămîne **Gara** prospectarea universului divers al gării, cu du-te vino-ul său caracteristic, surprinzînd atitudini de mare expresivitate, filmul definindu-se ca un ingenios studiu tipologic. Temperament sensibil și cu predispoziții spre poezie, regizorul

**Tonul liric
nota umoristică,
farmecul
spontaneității...**

antologice din lumea Mării Negre, din viața peștilor, a plantelor acvatice, a unor mici viețuitoare. Efecte stranii, finețe artistică, imagini de mare poezie, filmele Donel Barta sînt mici bijuterii, mici antologii ale frumosului în natură. După atât de scurtă existență a regizoarei ne întrebăm mereu de

de neuitat?! **Patru zile dintr-un an, Întilnire cu vechii mei prieteni, Și ne-om plimba cu barca, Mireasa** și multe alte titluri întregesc portretul unui regizor de mare elevație stilistică, dispărut în plină forță de creație. Nu de mult ne-a părăsit și regizorul documentarist, Slavomir Popovici: exemplul său de modestie, de talent, de dăruire nu poate lipsi din acest mic memento al „marilor iubiri”. Vor trece anii, și filmele sale de poetică cercetare etnografică își vor păstra nealterat mesajul de adevăr, de permanență, de frumusețe. Vor trece anii, dar un film precum eseuul său filosofic **Romanțe aspre** va rămîne pentru totdeauna în zodia capodoperelor. Avem datoria să transmitem generațiilor de azi, generațiilor de mine, amintirea acestor mari iubiri pentru filmul documentar.

Pe marile orbite ale marilor festivaluri

Filmul documentar românesc și-a extins considerabil paleta tematică și stilistică încă din primii ani de cinematografie socialistă, mai ales după înființarea Studioului cinematografic „Alexandru Sahia”. În anii care au urmat, ponderea au continuat să o aibă documentarele consacrate transformărilor înnoitoare ale țării, „filmele de santier”, „filmele de producție”. Printre cei mai activi regizori la începutul anilor '60 erau Titus Mesaroș și Alexandru Boiangiu. Lui Titus Mesaroș i se datorează, din acea perioadă, filmul **4 000 de trepte spre cer**, un

despre oameni și fapte din județul Hunedoara. Multe alte filme înfățișează realitățile în continuă devenire ale acelor ani: documentarul românesc a înregistrat pe peliculă etapele construirii sistemului energetic de la porțile de Fier și ale Combinatului siderurgic gălățean; a urmărit — revenind din timp în timp — istoria tractoarelor produse la Brașov; a consemnat pe peliculă construcția unor uriașe furnale hunedorene; a urcat tot alte și alte verticale ale actualității... În paralel cu evoluția acestei categorii de documentare s-au dezvoltat și s-au îmbogățit speciile cinematogra-

nesc către „sufletul” unor capodopere ale artei românești și universale. Sa alegem apoi exempluri ale filmelor etnografice, al peliculelor consacrate unor vechi tradiții de artă, istorie și cultură. Selectăm în fugă, doar câteva titluri: **Cetatea Histria și Voroneț** de Ion Bostan, **Letopisețul de piatră al Dobrogei** de Petre Sirin, **Ceramica de Oboga** de Dumitru Dădărlat, **Războiul de Florica Holban**, **O vinătoare neobișnuită** de Paula Popescu-Doreanu. În genul anchetelor sociale, documentarul românesc înregistrează succese importante prin filme ca **A cui e vina?** de Florica Holban (despre răspunderile complexe față de tinăra generație), **Casa noastră ca o floare** (o activizare a spiritului civic, gospodăresc) sau **Cazul D** (universul relațiilor dintre părinți și copii) de Alexandru Boiangiu. Documentariștii au acordat o atenție sporită „reportajelor de eveniment”, mulți dintre ei (la loc de frunte: Ion Bostan, Erwin Szekler) s-au dovedit inspirați rapsozi ai naturii, lăsându-ne mil de imagini antologice, cum ar fi și dansul „lebedelor mici” (pe muzică de Ceaikovski), pe apele unui lac natural cu lebede (sec-



Muzică pentru fiecare
(O zi ca oricare alta de Copel Moscu)

Nu s-a odihnit decît o zi de vară
(Maria lui Pascu de Felicia Cernăianu)

spectaculos și poetic documentar consacrat construcției impunătoare a barajului de pe Argeș. Metafora din titlul filmului are girul realității. Cele 4 000 de „trepte spre cer” sînt cele 4000 de scări de lemn așezate provizoriu pe pantele abrupte ale muntelui, pentru ca muncitorii care executau lucrările premergătoare să poată urca la locurile lor de muncă: era momentul de început al construcției hidrocentralei de pe Argeș. Eforturile oamenilor, lupta dusă pe verticală cu muntele, cu stîncile, sînt filmate în imagini de un patetism vibrant. Filmul rămîne un prețios document al forței omului de a stăpîni și a învinge dificultățile în lupta cu natura.

Din aceeași perioadă, regizorul lui Alexandru Boiangiu i se datorează un film foarte personal, de mare autenticitate. **Puterea piinii**, care vorbește

Cîntecele unei pasionante renașteri artistice

fice. Să ne oprim, de pilda, succint, la „documentarele de artă” ale acelor ani. Filme precum **Pictorul Nicolae Grigorescu** sau **Uciderea pruncilor** (consacrat celebrului tablou al lui Bruegel) de Ion Bostan, **Ciucurencu** de Erich Nussbaum sau **Tuculescu** de David Reu, deschideau pasionante drumuri filmului documentar româ-

ventă de o mare poezie semnată Ion Bostan — exploratorul cinematografic al atitor minuni ale Deltei). Cît despre documentarele științifice, indiferent de domeniul abordat, ele s-au dovedit adesea pelicule de mare rigoare profesională și științifică, de mare eficiență formativă și informativă (exemplificările ne-ar cere pagini întregi), contribuind în mare măsură la consacrarea internațională a filmului românesc. Documentarul a pătruns tot mai decis în circuit internațional, obținînd zeci și zeci de distincții la cele mai importante manifestări și festivaluri cinematografice: Veneția, Cannes, Moscova, Karlovy Vary, Cracovia, Bombay, Damasc, Roma și Paris, la Santiago de Chile și Montevideo, Leipzig și Pavia, Vancouver, Rabat, New-Delhi, Mar del Plata și în multe alte zări ale lumii.

22 de ani, 22 de trepte

Istoria filmului documentar românesc se leagă indisolubil de istoria construcției socialiste. Cei 22 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului — cea mai fertilă perioadă din întreaga istorie a patriei pe care o numim cu emoție patriotică „Epoca Nicolae Ceaușescu” — reprezintă și etapa cea mai prodigioasă din evoluția filmului documentar românesc. Pentru Studioul cinematografic „Sahia”, acești 22 de ani înseamnă, practic, trei sferturi din întreaga sa existență: anii în care activitatea creatoare a atins cei mai înalți parametri calitativi, făcând să se vorbească la noi și în lume despre „școala documentarului românesc”. Forța filmelor noastre documentare stă în relația lor strinsă, organică, cu viața. Și astfel, dacă refacem drumul filmului nostru documentar în ultimii 22 de ani, avem în imagini elocvente drumul parcurs de România socialistă în aceste mai bine de două decenii de prestigioase izbînzii ale noului, ale voinței noastre de mai bine. Dar să începem istoria acestor 22 de ani-trepte.

1965 — **Vizită în Maramureș** consemna unul dintre primele dialoguri cu țara ale Comunistului pe care Țara și Partidul l-au ales, în primăvara și vara aceluiași an să conducă destinele poporului român spre orizonturi comuniste: tovarășul **Nicolae Ceaușescu** într-un alt film **Oțenii din Oțtenia** (pe un scenariu de D.R. Popescu), regizorul Alexandru Boiangiu, cu un acut simț al observației de viață, vorbea despre viața nouă a satului contemporan, iar **Drumul** de Mirel Ilieșiu concentra o metaforă semnificativă, anunțînd că țara își pregătește unel-

tele pentru o nouă pagină de istorie contemporană.

1966 — prefigurări ale viitorului: Secretarul General al Partidului în vizite de lucru pe plaiuri ieșene și sucevene, oțenești și argeșene, la Galați, Bacău și Hunedoara, imagini care păstrează în cronică filmului documentar semnele și sensurile înnoitoare deschise de Congresul al IX-lea al partidului, permanentul dialog de lucru cu țara al tovarășului **Nicolae Ceaușescu**. Aspecte mereu semnifi-

Spre cerul construcției socialiste

cative ale relației de profundă comuniune a gândului și a faptei dintre șeful statului și oamenii României socialiste au fost reținute de documentariștii noștri. Mirel Ilieșiu realiza un film simbolic, **Începutul**, iar Jean Petrovici, în **Scolca**, vorbea despre construcția celui mai mare (pe atunci) cargou românesc.

1967 — în **Ultima treaptă** de Titus Mesaroș era vorba despre punerea în funcțiune a hidrocentralei de pe Argeș, regizorul Mircea Popescu adăuga noi episoade cinematografice

serialului **Porțile de Fier**, filmul documentar românesc își diversifica și mai mult aria tematică, **Tovarășă de Doru Segal** era portretul inspirat al unei educatoare, iar filme precum **Dacă treci riul Selenei** de Paul Orza — filmat în locurile prin care a trecut cîndva Eminescu — și **Nicolae Labiș** de Erich Nussbaum întreprindeau poetice demersuri culturale.

1968 — un mare premiu la Cannes (despre care am amintit) pentru **Cinzecele Renașterii**, și multe alte „cinzece de renaștere a țării” în filme precum **Digul** de Jean Petrovici, **O zi în Transilvania** de Paul Orza, **Casa lui Călinescu** de Erich Nussbaum sau **Meșterșuguri milenare** de Paula Popescu-Doreanu.

1969 — o frescă de ansamblu, **România, orizont '69** de Dumitru Done și Ion Moscu, **Porțile luminii** de Mircea Popescu, valoroase demersuri etice în **Reclamația** și **Stimată domnișoară V.** de Gabriel Barta, pasiune civică în **Adolescența** de Florica Holban.

1970 — toți regizorii și operatorii studioului au înregistrat pe peliculă imagini antologice despre efortul țării de a înfrînge furia apelor dezlănțuite, iar **Acoperișul** de Jean Petrovici era un emoționant film al solidarității umane.

1971 — **Oameni și oțel** (la Hunedoara, Galați și Reșița) de Alexandru Boiangiu, multe alte drumuri spre oameni și spre **Visele copilăriei** (Jean Petrovici, pe un scenariu de Eva Sirbu).

1972 — primele creații reprezentative ale unei noi generații de regizori, **Cel mai tânăr oțel** de Nicolae Cabrel, **Noi, tinerii** de Felicia Cernăianu, **Apoi s-a născut orașul** de Constantin Vaeni.

1973 — despre cea mai nobilă „carte de vizită” în societatea socialistă își propuneau să vorbească multe filme ale anului: **Meseria luminii** de Nicolae Cabrel, **Nunta de aur** de Titus Mesaroș, **Cartea de vizită** de Florica Holban.

Șirul epopeilor glorioase ale contemporaneității continuă: 22 de ani, 22 de trepte ale împlinirii, 22 de ani de istorie contemporană.

Arta documentarului despre artă (*Linistea picturii* de Mirel Ilieșiu și *Ciucurencu* de Erik Nussbaum)



Dialog între generații

Dintr-o producție de documentare mereu consolidată — nu numai cantitativ ci și calitativ — ne este tot mai greu să selectăm doar câteva titluri, cite încăp într-o sumară „trecere în revistă”. Să urcăm așadar pe scara evolutivă a documentarului românesc (care produce, de mult timp încoace, peste 200 de documentare și filme științifice anual), oprindu-ne numai la câteva creații de excepție și încercînd, totodată, să sistematizăm potențialul creator de care dispune documentarul românesc la ora de față. După **Lungul drum al pîinii către casă** (o mică bijuterie poetică), regizorul Constantin Vaeni își deschidea drum — care avea să fie rodnic — spre filmul de ficțiune. Prin **Dunărea, o legendă în formă de fluviu** și apoi prin multe alte filme, pînă în ultimul an al vieții sale, regizorul Mirel Ilieșiu s-a remarcat ca un febril, împătimit, „croniciar al contemporaneității”. Regizorul Slavomir Popovici, prin filme ca **Bun ca ziua** și cele care au urmat a rămas în istoria documentarului românesc drept „filigranist de capodopere”. De la **Diminețile oțelului** încoace, pînă la foarte recente creații de mare valoare artistică precum **Cali de dimineată** sau **Sentimentul unu**, regizorul Nicolae Cabel și-a afirmat peceti sigură de talent și personalitate. Cu **Transfăgărășanul**, regizorul Virgil Calotescu finaliza o etapă prodigioasă din cariera sa de documentarist, deschizîndu-și orizonturi spre abordarea filmului artistic cu pronunțate virtuți civice. Prin filmul **Emineanu** (pe un scenariu al scriitorului Vasile Nicolescu), regizorul Jean Petrovici aborda o problemă mai acutizat culturală — „punct culminant” fiind recentul film consacrat sculptorului **Constantin Lucaci** — fără a-și desmițî vreo clipă exemplara consecvență cu care a urmărit pe ecran viața unor oameni simpli. Mulți alți regizori „din vechea gardă” și-au consolidat opera și timbrul personal — printre ei Titus Mesaros, Alexandru Boiangiu, Ion Moscu, Erich Nussbaum, Ion Visu, Pantelie Tuțuleasa, Florica Holban —, regizori mai tineri ca Felicia Cernăianu (de la **Primerul din Valea Mare** la **Maria lu'Pascu** și mai de-

**Sculptura modernă,
sculptura mobilă
(Lucaci
de Jean Petrovici)**



Documentarul se află pe mîini bune

parte) sau Sabina Pop (de la **Poartă spre vecin la 18 ani** — **Stop Cadru** și mai departe) au adus forța de gînd tînar în activitatea studioului de filme documentare. Cel mai important moment din viața studioului „Al. Sahia” în ultimii ani, rămîne afirmarea decisivă a unei noi generații de regizori, puși pe fapte de creație mari. Și printre ei, la loc de frunte, se află Copel Moscu (care, după un debut de excepție cu filmul **Seraleștii**, și-a continuat investigațiile cinematografice cu profund miez civic în felurile alte ambiante de muncă), Bose Ovidiu Paștina („autor

de clasă”, după cum s-a dovedit în **Atelier cu călăuză și iar ca sentiment un cristal**), Tereza Barta (care continuă „amintirea unor mari iubiri” cu aceeași pasiune pentru cinema), Laurențiu Damian (spirit activ, de mare auto-exigență) și Adrian Sirbu și alții. Prezentul filmului documentar românesc se află, așadar, în mîini foarte bune, sîntem îndreptățiți să privim cu

încredere viitorului. Firește, în aceste câteva pagini, n-am putut oferi decît o imagine foarte fragmentară despre filmul documentar românesc. Putem conchide, totuși, că filmul documentar românesc a parcurs în anii existenței sale — și, cum am subliniat, cu precădere în cei 22 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului — un semnificativ drum de împliniri, crescînd în pas cu țara și cu oamenii ei. Studioul are astăzi creatori de prestigiu, din toate generațiile, regizori și operatori (nu exagerez spunînd că mulți dintre operatorii de film documentar au o certă valoare mondială) pe care se poate baza pentru alte și alte demersuri artistice de prestigiu. Ca o trăsătură distinctivă a documentarului românesc rămîne pasiunea cu care urmărește, de ani și ani de zile, creația, în toate sferele de viață, de muncă, de gînd și de acțiune ale poporului. Și **spiritul constructiv** al demersurilor întreprinse. Și **atașamentul** pentru cauza întregului popor.

Grupaj realizat de
Călin Căliman

tele...grame

Un îndemn

Alfred de Musset ne-a lăsat un îndemn: o scriere trebuie să fie mult mai scurtă decît ideea pe care o exprimă. Mi se pare că în domeniul acesta alt de atractiv al documentarului, teorema poetului s-ar putea aplica foarte bine în două feluri: ori idei mai multe pe metrul de peliculă ori filme mai scurte. Fiecare are dreptul la opțiuni!

precizare

Am citit foarte multe interviuri luate cineaștilor. M-a bucurat de fiecare dată cînd, referindu-se la personalități care l-au influențat pe distinsul interviueat, cel care pune întrebarea o formula astfel: „Cine v-a fost model în profesiune?” De multe ori însă întîlneam o altă exprimare: „Cine v-a fost exemplu?”. Uneori uităm că **exemplul se imită** pe cînd **modelul îl urmezi**, încerci chiar să-l depășești. Am impresia că, în cazul acesta, nu este vorba doar despre o problemă de morfologie. Și nici de sintaxă.

Alexandru ȘTARK

actorul

Mai multe generații, o singură constantă: talentul

Să dai ideii un chip

Cu mult, cu foarte mult înainte de existența primelor atestate documentare despre apariția filmului românesc și chiar despre cea a teatrului nostru, marele public din țară își avea eroii, personajele sale preferate: Făt Frumos, Ileana Cosinzeana, Strîmbă-Lemne, Sfarma-Piatră, zîne bune, vrăjitoare rele, voinici neînfricați și zmei paralei. Intrînd într-o istorie modernă și contemporană, marcată de invenția neuitatului „regizor” Guttenberg (pentru că și tiparul, pagina tipărită adică, a tîns de la bun început să fie spectacol), s-a remarcat nevoia Imaginii. Mai întîi desenată și nemiscată, săpată în piatră, oțel, lemn, lino-leum, mai tîrziu zinc și tipărită, apoi (tot inertă) ca fotografie, imaginea n-a întîrziat (născîndu-se din mișcare)

să explodeze și să se transforme în ceea ce știm cu toții: **Film**.

În sfîrșit, personajele din poveștile iubite și-au căpătat chipuri proprii: publicul a putut vedea cum era Voinicul, cît de frumoasă era Ileana Cosinzeana, cît era de cruntă privirea Zmeului s.a.m.d.

Publicul, marele public, cel care veacuri întregi de singurătate **asculta** poveștile la gura sobei, acum a început să **vadă** pe cei de care nu s-a despărțit, de fapt, niciodată. Dar spectatorul a evoluat, poveștile lui preferate au părăsit tărîmul credințelor naive și a pășit pe cel al vieții de toate zilele: cu griji și bucurii, cu lupte continue pentru existență și libertate și pentru mai bine. Poveștile au început să reflecte, etapa de

etapă, **istoria** unui popor, nu numai spiritualitatea acestuia. Eroii sînt marcați de amprenta necesităților sociale, ei devin (chiar în cazul personajelor anonime, ale „omului de pe stradă”) personalități.

Dacă publicul care asculta pe vremuri povești se identifica, în taină, cu Făt-Frumos și cu toți Aducătorii-de-Dreptate, acum el s-a obișnuit să dea Ideii un chip (pentru că imaginea trebuie să fie o idee). Spectatorul care în subconștient — cel puțin — tinde să facă de toate; să lupte cu arma în mînă, să construiască, să descopere noi legi ale naturii, să aducă mîngiere celor năpăstuiți, să smulgă în numele științei noi teritorii necunoscutului, să zboare pînă la stele (și cîte altele), știe că n-are timp pentru toate astea într-o viață (bîată, scurtă viață) de om. Și atunci nu-i rămîne decît să se identifice cu chipul acela pe care Ideea l-a căpătat. Acest chip nu mai e abstract, el e al Actorului, al acestui Personaj modern de Poveste care poate face atîtea într-o singură viață cîte noi, spectatorii, nici n-am îndrăzni să visăm... Actorul care — prin intermediul personajului — ne

Malefică, dar cu zîmbet angelic:
Agatha Margăi Barbu
(aici, în ultimul episod
din serial, *Totul se plătește*
de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail,
regia Mircea Moldovan)



„Învață” cum să trăim, cum să nu greșim, ce e bine și ce e rău, ce e urât și ce e frumos, el — care ride și pînge cu noi și pentru noi, care este iubit sau iubește în locul nostru, lui îi dăm procura sentimentelor noastre, atît de diverse, devenindu-ne astfel nu numai necesar ci chiar de neînlocuit.

Care e numele nostru

Povestea mea (a mea, a ta, a lui...) poate fi o Dramă. Sau o Comedie. Dar Drama capătă un nume, și Comedia, un nume și Dragostea, și Victoria și Înfrîngerea și Întîmplarea și Marea, și Rîul și Muntele, și Zborul; și numele lor se identifică ades cu cel al Actorului. Am ris și ridem cu Birlic, cu Giugaru, cu Beligan, cu Toma Caragiu și Mihăilescu-Brăila, am suferit și am triumfat cu Vraca și cu Botta, cu Marcel Anghelescu și Kovacs, cu Lazăr Vrabie și Ciubotărașu, cu Constantin Răuțchi și Octavian Cotescu...

Am dus dorul de Aventură călări,

El, mesagerul idealurilor, ideilor și sentimentelor noastre

pe cai înaripați mîcînd jăratec, și atunci semănăm cu Sergiu Nicolaescu și Florin Piersic și am luat spadă în mîna odată cu Amza Pellea și Gheorghe Cozorici și Rebengiuc, cu George Motoi și ne-am răpus dușmanul împreună cu Mircea Albulescu și Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț și am căzut în tranșe și în țările-nimănu, și ne-am ridicat mereu cu fruntea sus, umăr la umăr cu Caramitru, cu George Constantin și Silviu Stănculescu, cu Ion Dichiseanu, Alexandru Repan și Colea Răutu.

Am visat și am sperat și ne-am privit ochi în ochi cu Timpul, cu Sentimentele, între faidurile unei Vechicii nedezmînte nicînd și am știut că Misterul și Necunoscutul și Nespusul

și Poezia se numesc Irina Răchițeanu și Dina Cocea și Tanți Cocea și Carmen Stănescu și Gina Patrichi și Valeria Seciu și Rodica Negrea; Fiorul și Descoperirea și Purgatoriul și Raiul și Iadul; și Munca Îndrîjită și Sacrificiul și Tăcerea și Strigătul se numesc Olga Tudorache, Irina Petrescu, Toră Vasilescu, Gilda Marinescu, Luiza Orosz, Ioana Crăciunescu, Dana Dogaru sau Rodica Mureșan... Și Săgălnicia și Premeditarea și Spontaneitatea și Surpriza: Stela Popescu, Diana Lupescu și Furtuna coșeșitoare și Înșenarea și Stăpînirea-de-sine și Hăzul și Reșemnarea: Marga Barbu, Ioana Bulcă, Margareta Pogonat Draga Olteanu-Matei, Silvia Popovici, Mariana Mihut, Adela Mărculescu...

Zorile

Și iarăși sună ceasul dimineții și o luăm de la capăt și încercăm să pășim demni în viață cînd sîntem mindri de noi și parcă numele lor devine al nostru; ne cheamă Mircea Diaconu, Ștefan Iordache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ernest Maftei, Mitică Popescu, Dan Condurache, Dinu Manolache, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Șerban Ionescu și alții.

Și ne simțim mai tineri, mai senini și mai frumoși lîngă Claudiu Bleont, Ioana Pavelescu, Tania Filip, Gheorghe Visu, Magda Catone, Ecaterina Nazare și Mariana Buruiană și privim mai încrezători Viitorul prin ochii Teodorei Mares, Oanei Sirbu, a lui Adrian Pădureanu, Mihail Constantin, Ștefan Bănică-junior...

Fără îndoială, poveștile-de-la-guara-ecranului sînt numeroase și Fetiți-Frumoși și Îlenele-Cosînzene sînt mulți pentru că Actorul, acest nume, nu e totuna cu Risipire sau Disimulare; ci Întreprinderea a calităților unui popor care din todeauna a visat și a muncit.

Realitatea noastră îmbracă neînchipuit de diverse forme, intens trăite; telurile noastre reclamă inteligență, răbdare, tenacitate, încredere în oameni și speranță; prin singele nostru trec atîtea impulsuri vitale care ne invadează inima și creierul, încît Actorul român cu A mare e însăși expresia acestui summum de trăiri care ne face și pe noi, anonimiz, prin numele lor, de neuitat...

Radu GEORGESCU

Puterea și adevărul interpreților noștri

Cînd abia se așezau temeliele cinematografiei socialiste din țara noastră, teatrul românesc se afla într-un moment artistic elevat. O cinematografie începătoare putea beneficia din plin de marile comori interpretative. Artă unor personalități de excepție ca Lucia Sturdza Bulandra sau Ion Iancovescu și-au găsit conștințarea pe peliculă, în ample medaloane artistice.

Dar au existat și talente care s-au racordat, din mers, la exigențele noii

arte, talente pe care le-aș numi telurice, pline de temperament, cu simțul realității, ce și-au spus un cuvînt puternic în prima perioadă de tatonare a noului film românesc. Mă gîndesc la actori foarte populari ca Ștefan Ciubotărașu, Colea Răutu. Iar umorul, verva vitală a unor interpreți atît de diferiți ca Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu sau Radu Beligan își căpătaseră consacrarea cinematografică cu cîțiva ani mai devreme, în roluri caragialești. Este meritul lui Jean Georgescu că i-a descoperit și unit



O personalitate coșeșitoare în dramă ca și în comedie: Amza Pellea



„Valoarea nu așteaptă ca anii s-o măsoare”: Mariana Buruiană

O „constelație” în plină zi Casa de la micul nopfi de Gheorghe Vitanidis cu Valeria Seciu, Ion Caramitru, Alexandru Repan





Personaje literare clasice, în strălucite interpretări:
Victor Rebengiuc și Rodica Tapalagă în *Tânase Scatiu*
(de Mihnea Gheorghiu și Dan Pița)

Într-o ideală distribuție de film, cea a *Noptii furtunoase*, distribuție rămasă apoi zeci de ani valabilă pe scena „Nationalului”. Mai târziu, l-am mai aplaudat pe Giugaru în *Directorul nostru* și în ecranizarea spectacolului „Bădaranii”, pe Beligan în *Celebru 702*, în *Pași spre lună*; iar pe Angheliescu în numeroase personaje de țărani aflați la răspântia timpului. Marcel Angheliescu era un actor de un realism total, care parcă nici nu juca, atât de firesc își trăia rolurile sale (vezi țărânul din *O mică întâmplare*). Iar oamenii de film știu ce efort, câtă introspecție lucidă necesită acest „firesc de toate zilele”.

O anume prejudecată a gândirii artistice de la începuturi lansase ideea că eroul popular trebuie să aibă trăsături mai dure, ca să apară cât mai „autentic” în rolurile de țărani și muncitori. Excelenții interpreți, chiar distribuți după o tipologie preconcepțată — au știut să dea viață, nuanțe subtile, chiar și unor partituri mai schematice. Eroi creați de Ștefan Ciubotărașu, de pildă, începând cu cel din *Lupeni 29*, până la ultimul rol al bătrânului cefierist din *Așteptarea* alcătuesc împreună un autentic portret al muncitorului, în toată frumusețea, complexitatea sa. Ca și interpretul acestui tip de personaj-actor de mare forță realistă în oricare apariție a sa. Colecția Răutul, unul din stilpii filmului românesc, începând cu *Moara cu noroc*, continuând cu *Setea*, *Facerea lumii* etc.

Surprizele

Frumos, elegant și sobru: Geo Barton, îmbrăcat, probabil, pentru prima dată în viața lui țărănească (despre el găsite rele spuneau că în primii ani nu era decît „un frac pe scenă” — lucru de altminteri important în teatrul vechi, de bulevard) a știut să interpreteze, în profunzime, condiția contradictorie a personajului său, haiduc demonic, Samădăul din *Moara cu noroc*. Traectoria filmografică aceluși „principe al scenei românești” cum l-a spus lui George Vrăca, este mai

**Avem actori
de film
competitivi
pe plan mondial.
Să-i distribuim
cu rigoare,
încredere și curaj**

complicată. Primele scenarii despre schimbările revoluționare ale societății românești nu-i ofereau decît „un smoking pe ecran”, rolul dușmanului de clasă burghez, manierat — rol cam ilustrativ-tezist, lipsit de funcționalitate dramatică. Trebuiau să treacă mai bine de zece ani pînă ce marele actor să dobindească adevăratul său rol de film, demn de creațiile lui scenice: Brîncoveanu din filmul *Tudor*. El îi prilejuia lui George Vrăca secvențe antologice de mare cinema, interpretul român puțin fi comparat aici — cred — doar cu un Jouvet sau un Laurence Olivier.

Confirmările

Cu timpul, marii noștri actori de teatru găsesc și în cinema tot mai complexe partituri. De la *Citadela sfărîmată* pînă la *Serata* Malvinei Ursianu, Kovacs Gyorgy își va desfășura cu prestanță talentul în diverse roluri importante. Noii regizori încep să vadă mai profund personalitatea, disponibilitățile interioare ale talentului, dincolo de tipologie, de chipurile interesante ale actorilor. Cei care și-au început foarte tineri cariera de actori de film (cu 30—35 de ani în urmă) sînt astăzi în deplinătatea puterii lor artistice. Ei au avut șansa de-a crește

împreună cu clasa paralelă de regizori de film de la I.A.T.C., colaborînd încă din institut la lucrările lor de studiu. Cu această generație a evoluat și s-a maturizat, de fapt, filmul românesc în anii 60—70.

Prima revelație cu adevărat cinematografică, *La mere*, film de diplomă semnat de Iulian Mihu și Manole Marcus, a lansat-o pe Silvia Popovici eroină lirică cu mari disponibilități dramatice, dezvoltate apoi în *Gloconda fără suris* de Malvina Ursianu. *Valurile Dunării* o lansează pe Irina Petrescu, actriță deosebit de sensibilă și inteligentă, foarte originală, care ne-a mai oferit, ulterior, creații memorabile în *Duminică la ora șase*, *Facerea lumii*, *Răutăciosul adolescent*, mai recent, în *O lumină la etajul X*. Dar celor două moderne interprete de film nu li s-au scris, încă, din păcate, partiturile de maturitate artistică. Rolurile mult visate. Pe scenă, Gilda Marinescu începe să rela cu succes marile partituri ale Luciei Sturdza Bulandra — filmul însă o folosește rar, în miniaturi de compoziție. Olga Tudorache, un talent copleșitor, bogat, enigmatic și surprinzător, un uragan de talent, comparabilă, după părerea mea, doar cu Irene Papas, este și ea invitată rar să filmeze, în timp ce pe scenă și respectiv pe micul ecran a jucat, cu succes, pe Victoria Lipan din „Baltagul”, actrița „Premierei” lui John Cromwell, mama din „Efectul razelor Gamma”... depășind-o, după părerea unanimă, pe marea Joanne Woodward.

Din această generație, Draga Olteanu-Matei s-a impus în roluri de femeie energică, pătimașă, Margaretă Pogonat are și ea la activul ei cîteva roluri antologice: cel din *Meandre*, *Drum în penumbră* ori în serialul TV *Lumini și umbre* — dar și foarte multe „servicii” făcute unor partituri de circumstanță. Luiza Orosz a avut șansa unui rol adevărat, scris de un scenarist care crează oameni autentici, nu fantome — Petre Sălcudeanu — și a întrupat o bătrînă țărăncă viguroasă, demnă, în *Vifornița*, apoi două roluri de compoziție foarte interesante în *Urgia* și *O lacrimă de fată*.

Marga Barbu își afirmă un registru interpretativ amplu, subtil, variat, de la *Procesul* alib la recenta *Domnișoara Aurica*.

Momentul maturității

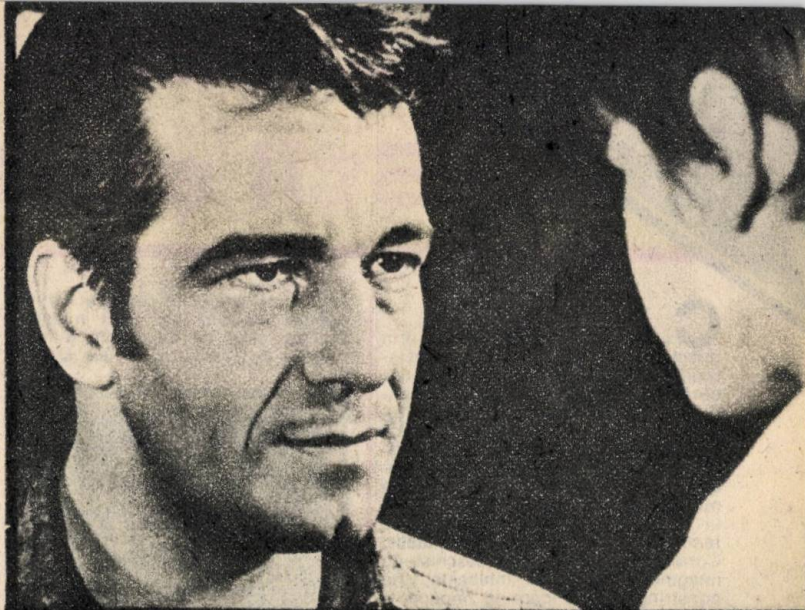
Ultimele două decenii și jumătate de film românesc sînt indisolubil legate de o echipă de actori moderni, stimulînd fantezia regizorilor într-o măsură mai mare ca cei din generațiile anterioare: Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică, George Motor, George Constantin sau regretații actori ca Amza Pellea, Toma Caragiu, Emanoil Petruț, Octavian Cotescu, Mihai Palădescu, disparuți în plină putere de creație. Actorii cu un joc modern, precum singurul ne-provenit din teatru, format deplin în cinematografie: Ilarion Ciobanu. Or ca altă vedetă autentică de cinema, mai mult decît o vedetă, un suflet, un spirit plin de haz și de ideal, un „cavaler romantic”: Florin Piersic. Sau ca Toma Caragiu cel din *Actorul și sălbaticii* — care n-a mai avut parte și de acele partituri clasice, în ecranizările visate după „Ciocoi vechi și noi”

sau „Crăi de Curtea Veche”. Amza Pellea a fost poate singurul care a beneficiat de o paletă cinematografică foarte bogată, interpretând figuri istorice grandioase, măreț realizate, ca Decebal sau Mihai Viteazul, sau cele de luptător ilegalist din **Stejar extremă, urgentă**, apoi inginerul Petrescu din **Puterea și Adevărul**. A fost cu succes și Ipu, înțeleptul și tragicul nebun al satului, a fost Preda din **Osînda** sau — compoziții interesante: primarul din **Dulos Anastasia trecea** or președintele C.A.P. pus pe furtașguri și abuz de putere din **Casa dintre cimpuri**. Și de fiecare dată autentic, original, complex, el, marele interpret, și mereu altul în fiecare personaj rescris de talentul lui puternic, exploziv, vital. Avea un prieten credincios în persoana lui Sergiu Nicolaescu, care i-a oferit multiple posibilități să-și desfășoare talentul. Paletă bogată din care nu lipsea nici comedia cinematografică.

Redescoperiri, afirmări, speranțe

Între timp a cucerit ecranul cea de-a doua generație de regizori de film pregătiți la IATC. La ei am putut constata un lucru straniu și îmbucurător: unii actori, neglijați de propria lor generație de regizori, au fost descoperiți și lansați de cei mai tineri. E cazul lui Emil Botta, care reapare în marele preot din **Dacii**, în **Subteranul**, în **Reconstituirea**. Roluri ce l-au afirmat și în cinema, demn de talentul său, exact prin ceea ce avea el specific: acel exces de sensibilitate și vizionarism care, cu mulți ani în urmă, nu aveau ce căuta în cinematografie. Mircea Albulescu, după **Puterea și Adevărul**, rol profund dramatic, complex, realizat cu multe nuanțe, și-a dobândit cel de-al doilea personaj cu adevărat mare și memorabil, prin regizorul mai nou, venit în cinema, Alexa Visarion, în **Înghițitorul de săbii**.

Apoi, tot un tânăr, Dinu Tanase îi oferă rolul **La capătul liniei**. Personaj bulversant, antologic. Alături de generația Amza-Albulescu se afirma acum și cel cu zece ani sau douăzeci de ani mai tineri. Ajung la maturitate creatoare actori cu o sensibilitate și spiritualitate, cu o vervă și suplete interioară și exterioară în pas cu complexitatea, cu ritmul, lăureșul epocii moderne. Această sensibilitate și inteligență adaptabilă și viguroasă e reprezentată de actori cu experiență ca Ion Caramitru sau Mitică Popescu — atât de diferiți unul de celălalt — ca Valeria Seciu sau Gina Patrichi, ca Mircea Diaconu sau Tora Vasilescu, actori străluciți cărora regizorii de film le rămân datori. Dar marele rol cinematografic anume scris — de pildă — pentru Valeria Seciu încă n-a apărut. Nici rolul următor al Ginei Patrichi după bravura din **Proba de microfoni**... Lui Ion Caramitru, care ne copleșește de trei ani pe scenă și cu un Hamlet uimitor, de talia lui Laurence Olivier, în cinema i s-a oferit, după **Porțile albastre ale orașului** ori **Stejar extremă urgentă** și, la mare distanță, un Luchian memorabil. Desigur, nu mai există un Camil Petrescu, Marin Preda ori Horia Lovinescu să-i scrie un rol pe măsură, dar regizorii ar putea să caute alți literați



Farmecul interpretului dădă farmec personajului:
Sergiu Nicolaescu (*Pistruiațul de Francisc Munteanu*)

făunfori de mari personaje pentru marii noștri actori. Regizorii polonezi Bogdan Pohreba l-a caracterizat astfel pe Mitică Popescu pe care l-a distribuit în **Trenul de aur**, după ce l-a văzut pe scenă: „Este o combinație de Humphrey Bogart și Fred Astaire”. Un alt interpret de excepție, Mircea Diaconu, a realizat câteva compoziții de neuitat, în **Secvențe**, în **Înainte de tăcere**, după ce fusese de două ori protagonist remarcabil la începutul carierei sale în **Filip cel bun și Mere roșii**. Ovidiu Iuliu Moldovan face parte și el dintre actorii ce știu tot, pot fi oricând cuceritori și interesați — dar va ține și pe ecran cu forța dramatică, subtilitatea cu care îi joacă pe scenă pe Caligula și pe Despot? Din fericire, la noi, talentele răsar cu zecile, unul după altul. Dintre cei

foarte tineri, inimitabilul Claudiu Bleont, originalul, fermecător Gheorghe Visu — cuplul strălucit din **Să mori rânit din dragoste de viață**. Mai sînt și tinerii de o maturitate timpurie, ca Serban Ionescu — parcă un fel de fiu suflătesc al lui Amza Pellea — ori ca straniul, enigmaticul Marcel lăureș din **Domnișoara Aurica!** Sau lungul sir al personajelor de fundal, mari actori de compoziție de la Ernest Maftei la Valentin Uritescu. De ei este totdeauna nevoie într-o cinematografie realistă... Da, bogăția de actori a filmului românesc este izvor nesecat și darnic. Să-i oferim tot mai des șansa actorului de a-și dovedi talentul cu cît mai multe „probe de frumusețe”, cum spunea D.I. Suchianu.

Ana HALASZ

O mare partitură pentru un mare actor: Toma Caragiu (*Actorul și sălbaticii* de Titus Popovici și Manole Marcus)



Stil și stiluri

Citit astăzi, programul estetic prin prisma cărui Andre Bazin vedea destinul filmului ne apare tot atât de tulburător — dar și derutant, poate, pentru unii — ca în anii '50.... „cinematograful trebuie, încă, să devină ceea ce îl constrânge să fie însăși condiția sa. Realismul rămâne de cucerit”. De specificat că teoreticianul avea în vedere nu moneda tocită a „reflecției realității” ci forța de a înscrie raporturile cu realitatea într-un **univers semnificativ**. Conștiința bătăliei mereu deschise cu imaginea, deopotrivă inhibantă prin constrângerile pe care le impune și seducătoare prin libertățile la care îndeamnă, acuitatea acestei conștiințe, decide angajarea cineastului în cimpul estetic și contribuția specifică a fiecăruia la diversificarea ansamblului.

Ultimele două decenii de film românesc — practic, jumătate din existența sa postbelică — au instalat cinematograful național pe un teren fertil, favorabil căutărilor, afirmării și deslușirii glasurilor proprii. Am socotit întotdeauna un semn de maturitate, de lucidă cumpănire a forțelor — nu numai de orgoliu — respingerea unei anumite siguranțe pe care o poate da plasarea — disimulată sau nu — în imediata vecinătate a fasci-

colului de strălucire pe care îl trimit operele de vîrf ale unui moment. Practic, ceea ce obișnuim a numi „lecțiile de cinematograful” ale lui Vic-

**Ultimele
două decenii
au instalat
cinematograful
nostru
pe terenul fertil
al afirmării
unei varietăți
de voci artistice**

tor Iliu sau Liviu Ciulei se vor insinua după o mai îndelungată gestație, peste un arc de timp, în creația unor regizori.

Cinematograful afirmat în primii ani de după 1965 seamănă cu cel al maestrilor doar în ceea ce privește încrederea în forțele proprii, în specificitatea filmului, dar timbrul celor care își spun cuvîntul acum, este altul. Să amintim numai cîteva dintre filmele apărute către sfîrșitul deceniului 7 și începutul celui următor: **Răscolă, Dimineții unui băiat cuminte, Duminică la ora 6, Faust XX, Dacii, Meandre, Gîconda fără surle, Ultima noapte a copilăriei, Balul de simbrătă seara, Un film cu o fată fermecătoare, Serata, Puterea și Adevărul**; tot alții autori care anunță — sau continuă, în cazul unora — un drum al lor. Amploarea epică sever controlată va deveni marca stilistică a lui Mircea Mureșan și Manole Marcus (am în vedere, în tot ceea ce urmează, o tendință fundamentală, nu și unele accidente, sincope, ezitări ulterioare).

Cinești credincioși unei anumite ritmici obținute prin decupaj-montaj, tensiunii conținute nu de „cadru elaborat” ci de rigoarea înlanțuirii. Poate că lor li se potrivește observația călinesciană referitoare la proza lui Rebreanu, încolărită la nivelul frazei precum apa mării luată în căușul palmei, bogată în nuanțe, cînd este privită în întinsul ei. Cu o altă disponibilitate temperamentală, Sergiu Nicolaescu străpunge cu ușurință carcasa epicului a cărui substanță este resorbită într-un dramatism avid de spectaculos; în filme istorice sau în ecranizări, în **Dacii** sau **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**, în **Mihai Viteazul** sau, mai tîrziu, în **Clujeandra**, cineastul va fi solicitat de articularea filmului după principiile simfonismului, explozia energiilor latente acumulate într-o secvență sau alta fiind inevitabilă. Intrările patetice, metaforele enorme („spulberarea” imaginară a mesenilor din **Atunci i-am condamnat...**, dansul în noroi din **Clujeandra**) sînt foarte la îndemîna autorului.

Structuri moderne

Un Andrei Blaier, sau Mircea Săucan impun dreptul cinematografului de a-și apropia structuriile mai libere ale narațiunii moderne, de a stabili modulații ce urmează fluxul capricios al memoriei. Fluiditatea unei astfel de scriituri este un suport propice lecturii polisemantice a imaginii. Dacă autorul **Meandre**lor va fi copleșit, în cele din urmă, de propriile încifrări, Andrei Blaier, dincolo de oscilațiile traectoriei sale, va reinnota, la anumite intervale, firele interogației pe marginea raporturilor dintre artă și realitate. Judecat din acest unghi, un film mai recent precum **Rideți ca-n viață** — cu titlul său ironic — repune în discuție, ca și **Mireasa din tren** al lui Lucian

Aproape de viață, de diversitatea ei
(Fapt divers de Ioan Grigorescu și Andrei Blaier,
cu Harion Ciobanu și Vasile Murariu)



Foto: VICTOR STROIE

Bratu, autenticitatea aflată în spatele măștii ludice, opusă inautenticității de fond, ce sălășluiește nestingerii, „a vedea”, în clișeele curente. Într-o altă modalitate, asupra căreia vom mai reveni, descoperim „jocul cu masca” la unele filme ale lui Dan Pița și Dinu Tănase, (cu al său *La capătul liniei*.)

Impăcat cu sine doar atunci când își acordă, cu o celebră formulă, „o libertate fără margini”, Ion Popescu Gopo, pe care l-am asemănat cindva unui „rupător de rinduri” are intuiția modelelor pe care le anticipează și le părăsește. Aventura filmului pus în mișcare și hrănit din resurse culturale, navigând dezinvolt printre citate și referințe literare, folclorice, cochecind nonșalant — uneori prea nonșalant — și cu „strategia vocilor” („cine și în numele cui vorbește”? — întrebare obsedantă a retoricii moderne), o astfel de aventură poate fi savurată în filmele lui Gopo. Ecuațiile insolite ale relațiilor dintre Bine și Rău, propuse odată cu *De-aș fi... Harap Alb*, *Fuști XX, Rămășagul*, justifică — în ciuda nementinerii sub permanentă autoritate a formulei adoptate — dezlănțuirea fanteziei, deloc inocentă. Regimul candorii este întreținut în ferioriile Elisabetei Bostan, care dislochează cordial cu povestea, fără să o provoace în filme ca *Veronica*, *Mama*.

Voința de stil

Deși nu stă în intenția acestor rinduri stabilirea unor raporturi de opoziție între un tip de angajare stilistică și altul, evidența procesului de cristalizare a unor personalități așează alături, cel puțin în pagină, contrariile. Cu *Gloconda fără suris*, Malvina Urșianu — reprezentanta unui cinematograf „de autor” în accepția integrală, dacă se poate spune așa, a noțiunii — se instalează, neșovăitor, într-un spațiu pe care, treptat îl va extinde, dar pe care nu-l va părăsi, în fapt, niciodată. Adversară a disoluției gratuite a epicului și nicidecum o fanatică a chingilor dramaturgice — cum abuziv s-a interpretat uneori — cineasta își află „pământul ferm” într-o construcție apropiată modelului ibsenian: povestirea al cărei martori simțem, este o consecință, întotdeauna gravă, a unui conflict detonator ce s-a petrecut într-un timp trecut, invocată dar nu și vizualizată (cineasta rezistă, ca într-un dur pariu, oricărei tentații a flash-back-ului; atunci cînd apelează la rememorare, ca în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, acesta devine însăși matca din care răsare filmul.) Personajele nu pot evada din prezent, dar aduc cu ele trena unor experiențe dureroase, identificate, de cele mai multe ori, ca dramă a opțiunii: o alegere eronată, o încercare sau o sfidare imposibilă a istoriei. Nu întâmplător, motivul „întoarcerii” ritmează multe dintre filmele Malvinei Urșianu: *Întoarcerea într-o geografie* (*Trecătoarele iubiri*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*), revenirea către sine (*Gloconda fără suris*, *O lumină la etajul X*) Arhitectura minuțioasă a raporturilor dintre eroi, caracterul tăios al înfrunțărilor, decelabil și la nivelul



Istoria la scara... platoului (*Figuranții de Malvina Urșianu cu Gina Patrichi, George Constantin și Stela Popescu*)

dialogurilor și al unei „neîndurări” cu care personajele sînt aduse în raza aparatului (autoarea ocolește sistematic comoditatea mișcării cîmp — contracîmp), acuzata investire a spațiului cu o funcție semnificativă (de la dispunerea palierelor acțiunii din *Serata* sau *Pe malul stîng al Dunării albastre* la irepresibila chemare a locului de baștină din *Trecătoarele iubiri*), toate acestea mărturisesc nu seducția în fața valorilor „de laborator” cit respingerea înțelegerii uniformizatoare a „firescului”, confundat, de prea multe

ori, cu calchierea gestului cotidian. Spunea Roland Barthes: „Între semnul intelectual și semnul visceral, această artă dispune în chip ipocrit de un semn bastard, eliptic și pretențios, pe care îl botează cu numele pompos de *natural*”.

Fără a fi declarat polemic, cinematograful Malvinei Urșianu subminează, cu tenacitate, „naturalul” care trece ilicit vămile, înainte de a plăti tribut artei.

Semnificația detaliului călinescian

(*Ioanide* — de Eugen Barbu, și Dan Pița, cu Carmen Galin, Ovidiu Iuliu Moldovan și Ion Pacea)





Surpriza, element al stilului: Mihai Iulian
(Anotimpul iubirii cu Cristina Deleanu și Gheorghe Visu)

Naturalul pindit și furat, ca în primul episod al **Secvențelor** lui Alexandru Tatos, nu este suficient, prin el însuși, creației. Descifrăm aici o lectură superior asumată și tocmai de aceea cu deosebire fertilă pentru generația afirmată în anii '70. După ce a preluat de la Victor Iliu și Liviu Ciulei „voinea de stil”, Dan Pița se îndepărtează — temporar — de momentul **Nunta de plată**. Filmele de început ale lui Mircea Daneliuc, unele dintre cele semnate de Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Constantin Vaeni reflectă suflul înolitor adus de altă generație. Riscul dramatic al agresiunii realității, care nu se lasă „reconstituită” silnic, este interpretat ca „un avertisment ce stărnește apetitul polemic, vizate fiind peliculele multumite cu propria lor viziune mărginită a raporturilor cu realitatea.” Mircea Daneliuc strecoară încă de la filmul de debut, printre personaje, un purtător al simbolului aparat de captură a realității: reportajul TV din **Cursa**, cu avalanșa sa de întrebări stereotipe. Prezentă pasageră la început, „omul cu camera” va deveni protagonist în **Proba de microfon**, personaj-semn, prin intermediul căruia se dezlănțuie ofensiva împotriva fetei „programată” să devină „un caz” spre astimpărarea „foamei de realitate”. Fuga eroinei, pierderea în anonimatul masei, sinonimă cu refugiu ființei oboseite în contactul cu cotidianul hărțuitor, pune capăt și nervozității mișcărilor de aparat, dincolo de care nu aflăm, imediat (ar fi prea lesne oferită) — cheia unui cinematograf cuceritor, dar numai în aparență și foarte ușor de descifrat. De altfel, recursul ulterior al cineastului la o proză cu accente onirice, imi întărește convingerea că obsesia fundamentală rămâne cea a raporturilor artei cu realitatea. Concluzie valabilă și pentru Dan Pița care, fie că se exercită în registrul parabolei ca în **Con-**

curs, fie în cel al filmului de actualitate, este egal cu el însuși. Într-un caz — eroii sînt opaci (sînt tentată să spun; precum într-o parabolă a „orbirii” prin mediocritate și conformism), chipul le este cotropit, pe nesimțite, de o mască. În cel de al doilea — personajele se ascund după o mască, fragilă și tremurătoare, ca o pavază vulnerabilă.

Recursul la mit

Important mi se pare că aici, ca și în **La capătul liniei** al lui Dinu Tănase,

stilul nu a absorbit, nu a devorat substanța filmului, lărgirea cîmpului semantic fiind precumpănitoare. Rămîne de văzut dacă generația afirmată în anii '80 își va susține, tot atât de ferm propriul ei pariu. Deocamdată, și-a luat distanța prin apelul la resursele realismului magic cultivat de literatura noastră. Și Serban Marinescu (**Moara lui Călfar**), și Ioan Cărmăzan (**Țăpınarii**) și Adrian Istrătescu-Lener (**Cantonul părăsit**) au debutat proclamînd virtutea filmului de a fi apt să-și fixeze rădăcinile într-o realitate de factură culturală: povestire, legendă, mit. Modalitatea, mai ezitant folosită de către Cărmăzan și Istrătescu, este admirabil manevrată de Serban Marinescu care, pe „urmele” narațiunii lui Galaction, descătușează forța demiurgică a textului a cărui voință poruncește toate jocurile, luminează sau retrace statutul eroilor. Un instinct artistic sigur l-a îndemnat pe tînărul regizor să nu-și taie toate punțile cu opera de început, odată intrat într-o altă zonă a literaturii, cu **Domnișoara Aurica**. Un București de altădată, un mic univers în care viața înseamnă, mai ales, speranță și amăgire cu griji întreținute, a fost reconstituit, în întregime, pe platouri, nu pentru performanța perfecte imitații, a concurenței naturii, ci, cred, pentru a mijloci subtila sugestie a trăirii realității ca o iluzie. Desigur, adecvarea la proza lui Eugen Barbu se putea petrece în felurite chipuri, cineastul a ales o cale care îi îngăduia, într-o anumită măsură, adîncirea unui demers anterior. Consolidarea timbrului personal pare a fi preocuparea și a unor regizori din generația anterioară: Cristiana Nicolae este tot mai ancorată în perimetrul unui cinematograf al poeziei adolescente, Tudor Măzăscu în cel al strategiilor narative (**Încrederea**, probă elocventă), în timp ce prin Constantin Vaeni, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu se face răcordul vital cu valorile neatinse de vreme ale filmului clasic.

Magda MIHĂILESCU

„Special” din primele sale ediții: Mircea Daneliuc
(Ediție specială cu Mircea Albulescu,



Este grea întoarcerea în starea genuină a primei impresii. Cu atât mai greu când e vorba de personalitatea fascinantă a Maestrului. Nimeni, niciodată vorbind despre domnia sa, nu i-a spus altfel. Și poate aceasta a fost menirea sa în viață: să fie „il maestro”, acela care îi dirijează și învață mereu pe ceilalți arta sa. Având darul rar al vocației creatorului de film, nu-l putea dăru prin învățare, celorlalți. Aceasta nu se poate. Dar, fiind un perfect profesionist totodată, era mereu, și este ca atare, Maestrul. Așa cum o cere această nobilă înțelepciune: căutând să transmită sensul filozofic al unei arte. Niciodată n-a discutat cel mai mic amănunt al existenței, din „cadru” sau dinafara lui, fără să-i lege de o legitate care era a vieții și a profesiei. Obsedat în acest sens de cinema ca de o Artă aparte, de etica, socialul, estetica și mitul ei.

Ca atare mi-a apărut Maestrul Jean Georgescu din prima clipă; ca o persoană mesianică, un devotat propovăduitor al unei credințe, ca un mare pachetot ce străbate neabătut oceanele timpului și furtunile „zonelor”, înfruntând neștiutele și perfidele iceberguri către felul său; de-a demonstra, prin operă dreptul în cetate al Artei Filmului. Prima dată când l-am auzit numele a fost acela cu poreclă, „Georgescu-film”, iar prima dată când l-am văzut, doar un minut — personaj insolit ce oficia exemplar ritualul unui artist-maestru împărțind cu polițele grația unor funcționare boabele aurii ale unui ciorchine. Aceste vagi impresii, mai șterse atunci decât acum, erau în mine și-și spuneau ecoul când l-am revăzut la discuția scenariului filmului **În sat la noi**, la care, atunci student în anul doi, la I.A.T.C. eram chemat dintre cei tineri. Atunci am văzut cum acest om cu niște ochi care **știau să vadă**, se concentra asupra unui singur scop, se pare pentru el unic: ca acest film să se facă. Nimic nu-i era prea greu pentru asta. Nici chiar tăcerea în fața unor opinii laice teziste, sau fanteziste, uneori jenante, enunțate grav, despre scenariu.

Atunci am învățat ce stăpînire de sine cere meseria pe care o reprezenta, acolo, Regizorul. Pachetotul de cursă lungă și-a continuat neclintit calea, au mai fost probabil multe ședințe tot despre scenariu, încît la mijlocul anului trei am fost trimis să fac practică pe platoul unde Maestrul făcea probe de actori tot la **În sat la noi**. Lucra cu tehnicienii săi pe care-i cunoaște bine de la **Noaptea furtunoasă** și pe care, practic, îi formase. Ceea ce m-a uimit atunci a fost faptul că nu-și scotea pălăria-i devenită proverbială. Mai tîrziu am înțeles de ce: dintr-o eleganță, dar și pentru a-și cruța sănătatea, întrucît pe platou sînt curenți de aer. Mă mai uimiseră mult comenziile lui în franceză, așa cum fusese învățat el cînd lucrase acolo, în Franța: „Moteur!” (în realitate abia acum, de cîrind, Maestrul mi-a lămurit: el comanda filmarea spunînd „moteurs!” la plural deci; în studiourile franceze unde realizase cele trei filme adresîndu-se operatorilor de la cele două aparate, motoare: imagine și sunet) și „Coupé!”. Ceilalți regizori, adoptînd de la Maestru, comanda „motor!” așa cum îl auziseră, iar la întreprerare strigau mai simplu: „stop”. Așa a rămas pînă azi. Asta descopeream văzînd

Omul-cinema numit: Jean Georgescu



portrete
subiective

Maestrul

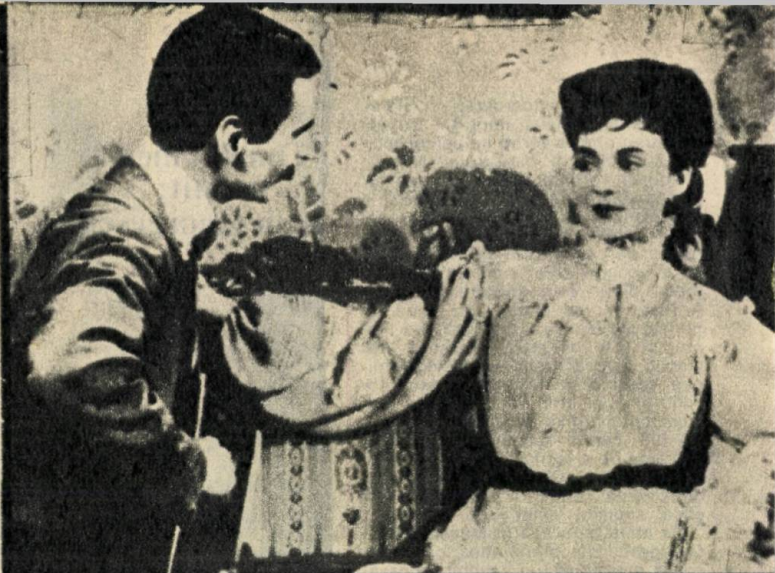
Foto: VICTOR STROE

ceva mai tîrziu alte echipe. (Cei ce studiaseră la VGİK comandau „acțiune!”, apoi au apelat și ei la unanimitate „motor!”). Maestrul, la probele pomenite, cerea de la toți cei de pe platou, precizie, acuratețe, simțul cadrului și... multă putere de muncă. Privindu-l cum stătea cite 10-12 ore în picioare, acționînd mereu în cadru, intervenînd în decor, în costum, în recuzită, în machiaj, strunindu-i pe toți, jucînd toate rolurile spre a transmite exact adresa și ritmul, fiind mereu atent și prevenitor, politicoș dar ferm, intervenînd în toate direcțiile ca un Eliade al începuturilor filmului românesc (Nu era Eliade și dascăl și scriitor, și traducător și corector, și savant și om public și tipograf și librar...?), am înțeles că munca de regizor de cinema e imensă. Făcută, bineînțeles, cu vocație dar și cu meserie. În acele zile (de altfel și astăzi,) Maestrul mi se adresa totdeauna numai cu „domnu’ Stioapu”, polițete aplicată exemplar pe toată scara ierarhică, de la mașinist la operatorul șef. Astfel, într-o seară cînd l-am simțit obosit și singur, mi s-a adresat în timp ce continua să lucreze, cu cea mai fraternală voce, cu nălipitul „domnu’”, jenat chiar, luîndu-mă deoparte, mi-a solicitat un serviciu personal: să-i cumpăr „de la Athénée Palace, drăguța”

niste sandvișuri și... țigări”. A fost clipa mea de comuniune (acceptată cu oforul Maestrului și am fost bucuros pentru asta. Apoi, în plină vară, chiar spre toamnă, am început filmările în ambianța comunei Rădești și atunci pentru mine s-au deschis porțile adevăratului „cinema”. Descopeream puterea uriașă declanșată de cele citeva foi de hîrtie, scenariul la care lucrase atîta, simțeam cum totul se organiza prin viziunea, concepția venită din interiorul unei simțiri aparte... suflul unui film. Al Maestrului. Alături coechipierul său, regizorul Victor Iliu aflat atunci la primul său film de ficțiune. Contribuția lui Iliu la scenariu era evidentă și premiul pentru scenariu regizoral luat la Karlovy Vary a răsplătit pe drept munca amîndurora. Pe platou, însă, creator al aceluia miracol ce se petrece pe ecran, era regizorul unic; Maestrul, propulsat și ocrotit de gentilețea și discreția lui Victor Iliu (mai în voga zilei prin documentarul doosebit **Scrisoarea lui Ion Marin către Scintila** ce anunța parcă, deosebitul film **Comoara din Vadul Vechi...**)

Eram convocat devreme pe platou și controlam figurația în care abia cu timpul am identificat retroactiv și pe

operatorul pionier Barbelian, și pe editorul vechii serii „Cinema” — Cassvan, alături de primii „artisti” de cinema împătimiti de peliculă, pe care Maestrul îi strânsese în jurul său, frateri și generosi. La ora fixată silueta impecabilă a regizorului apărea impunând și transmitând sentimentul de serios și aplicat. Zîmbetul avea acea curtoazie și gentilețe chiar generoasă, niciodată familiară, care a fost orgoliul unei civilizații europene. Acestea toate se transmiteau. Apoi ceea ce mă fascina la filmare era atenția acordată de regizor tuturor amănuntelor, acelor lucruri despre care ești tentat să spui că „nu se văd”: o șipcă ieșită anapoda dintr-un gard, o pătură greșit așezată pe capra unui docar, o mustață prost lipită unui „episodic”... De câte ori nu tresăream la auzul: „domnu’ Stiopu!” și eram trimis „repede” să mătur drumul satului de urmele trecerii vreunei căruțe nedepinsă cu rigoriile filmării... și de câte ori nu mă împiedicam de propriile-mi picioare cînd auzeam severul îndemn al regizorului ce privea prin vizor: „nu acolo!”... „mai încolo!”... „mai încocoace!”... fiind pus să reglez mărunțișuri care toate „se văd”. Toate acestea ce mi se păreau că vin de foarte departe, de la un Méliès sau Stroheim, îmi intrau în sînge și au intrat în nervul unei cinematografil în formare. Maestrul hotăra milimetric așezarea travelling-ului, a unui obiect semnificativ... Peste ani l-am văzut astfel pe Antonioni cadrînd îndelung o scrisoare și pe Truffaut în **Noaptea americană** — cel mai frumos film despre film — așezînd „în cadru” mina unui actor. Maestrul român lucra cu actorii impunîndu-le un anume sens și ritm... un stil. Le arăta, deci, adevseori, „cum”. Dar lucra în același timp și cu aparatul. „Făcea cadrul!” Nu aș spune azi că el lucra cu aparatul cum lucrează un pianist cu pianul său. Căci, de fapt, pianistul lucrează cu minile, iar aparatul, pentru Maestrul, acolo, pe platou, părea un organ vital al său. O prelungire, ca mina sa,



Bijuterii literare devenite bijuterii cinematografice
(*Antologie slabiciunilor de Caragiale — Jean Georgescu, în interpretarea lui Radu Beligan și Eugenia Bădulescu*)

ochiul său, prelungirea minții sale. Prin acel aparat se scurgea fluxul mental al unui film, al său, ce apoi avea să fie fluxul de imagine și sunet neîntrerupt, pe un ecran. Inconștient și nestăpînit, cum sînt, odată i-am propus o idee de debut de cadru. Pe măsură ce vorbeam îmi dădeam seama de absurdul faptei mele. Dar Maestrul, privindu-mă tîntă în ochi, n-a spus nimic, a avut o caldă tăcere, o înmuiere a privirii pe care n-am s-o uit niciodată, botez în Iordanul celui aer cald, înmiresmat, de vară, într-o livadă cu meri ce era platoul zilei... și i-a spus operatorului să înceapă cadrul... întocmai! N-am mai repetat niciodată tentativa unei iluzorii coope-

rări... Dar am înțeles atunci că ceea ce era mai important pentru Maestrul era filmul, nu orgoliul său principal, și că acceptase ce-i adusesem, o fărîmătură, la ospățul său, fiindcă servea „Filmul”. Și l-am respectat și l-am iubit pe Maestrul. L-am respectat și iubit apoi cînd, primit cu generoasă cordialitate la montaj, am văzut cum mile de metri filmați erau văzuți și revăzuți de zeci de ori, cum fiecare fotografie era atent trecută prin moviola sa, de zeci de ori, ca din film să nu se plîdă nimic bun, nici un grăunte de frumusețe, ca totul să fie înmulțit ca efect. Așa am văzut, la capătul lungilor zile de montaj, oboseala regizorului, obsesia sa, mergînd pe jos spre casă, rememorînd înaintea-înapoi rîndurile... cu rumegarea grea a unor imperfecțiuni inerente turnării... cum să le repare?... Și, a doua zi, vedeam rodul muncii mentale de peste noapte... o soluție... Mereu îmi răsăreau în minte vorbele sale: „În film totul se vede; ce lași prost aici, colo se adună și iese filmul prost!”... „Regizorul este singurul care vede filmul... dacă e regizor. Altfel... oricine poate face film; și portarul!”... L-am însoțit apoi la premiera acestui film la care asistasem de la început pînă la sfîrșit... **În sat la noi**. Maestrul avea grijă de proiecție... stătea în sală, în picioare, în spate... Da, munca sa nu se terminase... Ne strecuram împreună în sălile întunecoase, aglomerate de cartier, Nimeni nu ne însoțea. Stăteam în picioare într-un colț de sală. Urmăream „sala”. Și maestrul spunea: „Dragă domnu’ Stiopu, la premieră regizorul filmului rămîne fără loc; cînd filmul e gata nu te mai cunoaște nimeni, nimeni nu mai are nevoie de tine...” Cu timpul abia, am înțeles adevărul amar al cuvintelor Maestrului despre profesie. Și tot cu timpul am înțeles importanța actului Maestrului: a impune unei cinematografil, cu o consecvență pînă la sacrificiul de sine, harul și ținuta înaltului profesionalism.

Antologie a cel Birlie cu „minca-i-ai coada, cucoană!” din ecranizarea lui „Bubico” (Mofturi 1900)



Îndrăgostitul de cinema

portrete
subiective

Parafrazându-l pe Goethe în reflecțiile sale am putea spune că în iubire o iei mereu de la început. Aceasta îmi rezona încă neclar în minte în timp ce vedeam într-o mică saia la „Sahia”, o proiecție de lucru cu filmele lui Moscu Copel. Imagini se succed, dar se succed doar imagini?... Nu, se succed aici stări filmice care conțin aceeași tentație a surprinderii unei indicibile grații și mister al existenței. Copel îmi apare acum „un adevărat reîncepător” al întrupării nuanței existenței, al „spumei zilelor”, a ceva care e desigur și gând și simțire, dar, de fapt, numai stare. E aici acea stare de cinema, acea vrajă a comunicării audio-vizuale, spațio-temporale; Copel e un împătimit al acestui miraj ce se petrece pe un ecran. Descopăr, da... el e îndrăgostitul de cinema. „Iubirea e o adevărată reîncepere”... Desigur, avea dreptate Goethe, pentru care viața și creația erau una. Iată, aici, în cinema, aici la „Sahia”, este un devot al marii iubiri mereu renăscătoare pentru o artă... Poate de aceea Copel bintuie abstras între săliile de montaj, poate de aceea amestecă mereu visător, dulcea maliție cu umorul sagace, de aceea tandrețea către o cutie cu peliculă, poate de aceea privirea mereu grea de o frenetică fraternitate cu fidelii unei arte... Aerul de „rătăcit în luna” nu e oare marca exterioară a unui îndrăgostit, a unui devot al imaginărilor în mișcare? Și oare nu tot Goethe spunea: „Iubirea e voluntară dăruire, cultivare, ofrandă”. Filmele lui Moscu Copel au aceeași coardă de arc întinsă în surprinderea clipei revelatoare a unei stări a zilei prezente și, totodată, a intuiției unei idei plutind în aer. Fiecare ar putea s-o apuce, nu?... Și fiecăruia, ca adevărat, îi scapă, căci așa e intuiția noastră asupra clipei trecătoare... Copel, adoma vinătorului de fluturi, aleargă acolo și văzându-i plasa-i tremurătoare, noi știm unde ar putea fi ea, ideea aceea născând și încă fragilă ca o aripă de fluture... că ideile celelalte, bine stabilite le găsim prinse bine, într-un insectar. Ceea ce surprinde la Copel, văzându-i fațelă filmică, e discursul său neîntrerupt; e preocupărilor sale, aceleași... Rămâne acel farmec indicibil al aceleiași stării... ca amintirile ce se confundă ale unor mari iubiri ce, de fapt, sînt una... Ca după lectura în șir a unei cărți de adevărată poezie... Sînt doar șase filme: *(Seraliștii, Căutătorii de aur, Pe malul Ozanei, Într-o zi ca oricare alta, Vîrsta de aramă, Marșul poștașilor)*, dar ele se constituie deja într-o operă. Văzându-le nu știi dacă autorul e tânăr sau bătrîn, dacă e un încercat profesionist sau un iconoclast îndrăjit. Și aceasta e iarăși marca unei creații. Pentru cinefil, pentru omul din breaslă sau omul din stare, filmele lui sînt de recunoscut și asta e iarăși marca unei arte. Desigur Copel

e tânăr și filmele sale sînt, firesc, ale începutului, dar, repetind după Marcescu putem spune: E cineast „în toată puterea cuvîntului”. Criticul sau filmologul ar putea discerne în cursul aceleiași vizionări vocația spațiilor, dar și a expresiilor infinitezimale a unor fizionomii (spații fizice și mentale deci), sunetele selective și, în contrapunct, uneori pitorești, descrierea spiritualizată a obiectelor, osmoza bine strunită între scenele surprinse — „pe viu” și cele regizate, texte insolite ca și tipuri asemenea, tentația ciudatului și a misterului, tentația transparențelor spațiale și a fluențelor, montajismul cu sens și spiritual, frecventarea contrapunctului ideatic în bună tradiție „Sahia”, prezența autorului, mereu bonom, o tipologie a zilei de azi, dar și o nostalgie a reminiscențelor, simbolismul neforțat, obsesia trecerii timpului, a vieții filmic exprimată, modelul în ce are sesizabil, de la o „giacă” la navigația interplanetară, înobilarea spațiilor și obiectelor prin lumină și optică, ideea, prezentă mereu, de la

...Și „rămîn ideea și iubirea”

afirmativ la dubitativ, de la pregnanța la aluzie. Aparatul e pus să se miste cu foarte subtile sugestii, dar și cu surprinzătoare, șocante revelații, senzația de libertate a expresiei, deși foarte elaborată, de neîncorsetare de nici o preconcepție formală, și nu, în ultimul rînd, amprenta unei fanatici culturi cinematografice. Filmologul ar putea, de asemenea, consemna că prin glasul său distinct, Copel este unul din cronicarii evident conștienți ai timpului nostru, vădînd un stil documentaristic nevicat, dar și aptitudinea posibilă a ficțiunii. Noi însă, aici, în notele noastre, vom saluta numai ardoarea unei pasiuni a unui tânăr artist, a unei iubiri față de o artă, așa precum își lubeau artele lor un Mallarmé, un Brîncuși, un Joyce, un Klee, un Enescu... Luchian... și această iubire face și legitimarea și înobilarea unei arte. Întreba pe poet în dialogurile din „Divanul răsăritean-apusean” același Goethe: „Și chiar nu știi, ce-ți mai rămîne ție important?” și răspundea poetul: „Îmi rămîne destul: ideea și iubirea”.

Studioul „Alexandru Sahia” a oferit mereu peisajul unei tinereți renăscînd și spiritul său a fost mereu unul tânăr, ceea ce i-a dat, poate, acea poziție morală privilegiată în contextul cinematografic al zilei.

Savel STIOPUL



Un argonaut modern
(*Căutătorii de aur*)



Peisaj selenar?
O vîrstă a Terrei
redescoperită cinematografic
(*Vîrsta de aramă*)

Regizorul și personajul său:
minerul
(*Seraliștii de Copel Moscu*)



Spațiul ca personaj, poetul ca scenarist

Trece pe cîmpia Brailei, Metafora în haină de mireasă. Un tip blond, masiv, descult, ochios — ochi albaștri — abur de boltă — strigă și injură în urma ei. Ea trece și se depărtează în zare, fuier de fum. El plînge în cuvinte.

Alegerea spațiului pentru ecranizarea prozelor lui Fănuș Neagu necesită o căutare îndelungată, o scormonire în toate cotloanele ascunse ale cuvintelor. Căci Fănuș Neagu, fermecat de limbă și atins de aripa îngerului ascuns în miezul mitologiei ca un simbul al vieții simple-arhaice, apucă spațiul ca pe o mare împărăție a apei, a colbului, a lumii, a soarelui, a bobului de rouă.

Apa, ferestrele caselor — cruci în ochiul apei, ușa cu deschidere spre apă ca o cumpănă între pămînt și cer, soarele în ochiuri de apă — asfințituri și răsărituri stranie, noaptea ca o mi-

Poetul Deltei în căutarea imaginii cinematografice

reasă a tăcerii în care păsările șoptesc limba morților — e un spațiu primordial situat la limita realului. Totul devine o halucinație cînd marele somn aruncă o aură de mister peste nunți și nașteri, peste înmormîntări și bătăi, peste înșelăciune și ură. Și peste toate tronează ca un împărat îmbrăcat în hlamidă de aur, purtat pe

aripi de îngeri — două personaje: Binele și Răul — al doilea personaj-metăforă alături de Spațiu, în proza marelui scriitor. O somnolență stranie îmbibă spațiul de întâmplări simple: casele, curțile, plutesc aerian, răsfrînte în ochiuri de apă. Bălțile icnesc a iubire și mirosuri grele de ierburi vrăjite, clinii latră la lună și ciampăne musculite în noapte. Popi bărboși fură caii cîmpiei în crucea nopții, cînd luna ca o limbă de cîine atrîră greoaie peste somnul lumii. Femeile tinjesc a iubire, bărbații își înecă ne liniștea apei în băutură, caii nechează a prevestire, păsările își caută semnele vieții în jocul lor-de-a zborul. Spațiul începe să strige sau să cheme și lată că viața se ivese dintre cuvinte. Apare Babaleta... Sau Lișca. Așa vor fi ele și pe ecran?

Ioan CĂRMĂZAN

„Păsările își caută semnele vieții”
(*Santa albastră* cu Diana Gheorghian,
Bogdan Stanoevici și Ioan Georgescu)

„Seara ca o mireasă a tăcerii”...
(*Lișca* de Fănuș Neagu și Ion Cărmăzan)



tele...grame

Înțelesuri

Opinie foarte generalizată, la noi și în lume, definește metaforic documentarul ca pe o **istorie a clipei** (istorie, nu imagine, pentru că imaginea clipei este fotografie). Am citit în ultimul timp, la noi și în lume, despre

tendința de a depăși limitele clipei (foloseac cuvîntul tot metaforic). Stau și mă întreb de ce să facem ceea ce trebuie să facă, în fapt, viitorologii? Dacă ne gîndim bine, și trecutul a fost cîndva viitor. Să se fi ocupat înaintașii noștri cu transformarea documentarului într-o „meditație despre viitor”, n-ar fi existat în arhive măturările clipeilor de atunci!

Tot depășind clipa, o cam pierdem (Afirmăția se referă numai la filmul documentar).

A S

O permanență
în Salonul
muzeului R.S.R.:
păpușa de film
(Primii prieteni
de Floarea Liceică)

filmul
pentru copii

Un eveniment artistic
care nu trebuie
să scape nimănui

„Anima” la salonul Păpușii

Pe la începutul veacului trecut, pe vechiul pod al Mogoșoaii se înălța albă și elegantă, în același loc ca și azi din Calea Victoriei, casa domnitorului Barbu Știrbei. Sub policandrelle grele de bronz aurit casa devenise teatrul în care personaje ale vremii jucau roluri importante. „Păpușile” au ieșit din scenă. Decorul a rămas nemșcat. I s-a dat doar o altă întrebuințare: să bucure ochii tuturor; un muzeu al Sticlei și Ceramicii din R.S.R. Și alături de el, un cadou oferit copiilor noștri în această vară, chiar de Ziua copilului: 1 iunie 1987: Salonul păpușii. Intrăm. O mini macheta: căsuță moldovenească din lemn pictat, cu acoperiș împodobit cu franjur de hirtie colorată în felul capetelor din tradițiile vechi folclorice ale zonei. În miniatura pridvorului, două păpuși și o lădiță numită hîrzo. Păpuși realizate de un creator popular din comuna Șipota, județul Iași, pe la începutul secolului. Un vechi desen al pictorului Ștefan Dimitrescu înfățișează privitorului păpușari ce duc hîrzo. Recunoaștem și vechile păpuși populare, Vasilache și Mărioara, pe care un regizor de film documentar, Jean Petrovici le-a imortalizat într-o peliculă nostalgică, păstrînd ceva din parfumul peregrinării păpușărești de odinioară. În alt colț, o trupă ambulantă de marionete își plimbă „actorii”: Ianoș și Piparuș. Buziaș 1882. O „păpușă” înfășurată în scutece, de fapt un știulete de porumb din Țara Hațegului. Gest tandru al unui creator popular dorind să facă o bucurie copiilor săraci. În scurtă „istorie” prin costume a spectacolelor de păpuși, ajungem la actualul Teatrul Tândărică din București, cu binecunoscuta reputație națională și internațională. Dealtminteri, ingenioasa retrospectivă a

evoluției artei păpușărești din țara noastră s-a născut din inițiativa inimoasei directoare a teatrului „Tândărică”, Mihaela Tonitza-Iordache, în colaborare cu Muzeul de artă al R.S.R. Spațiul luminos acordat ingenuității salon al păpușii este organizat cu știință rafinată de muzeografa Dorana Cosoveanu care pune în valoare cu eleganță fiecare exponat. Pe simaze expun artiștii valoroși. Păpuși giganti, proiectate, riguros construite și minunat desenate de Sever Frântu, costume îmbrăcate „pe actori”, soluție regizoral-scenografică perfect adaptată psihologiei copilului mic, bucuria să se joace cu păpuși mari, pe care le poate stăpîni. Iată și marionetele Mioarei Buescu, — maestră a scenografiei de păpuși din țara noastră — la frumosul spectacol „Don Quijote”; expresivitate, umor cald, cromatică rafinată. Grupul de păpuși a scenografului Mihai Mădescu la „Legenda cîntărețului” degajă o atmosferă aspră, dramatică, ecouri gotice și din expresionismul lui James Ensor. Sculptura, execuția capetelor de păpuși este opera talentatului sculptor Iuliu Suteu. Umor, candoare au păpușile (de fapt mari jucării colorate viu și armonios) ale Eliei Conovici la „Bădiții din Kardenomme”. Frumoase, păpușile lui Mircea Nicolau la „Printesa Turandot” de Carlo Gozzi, inspirat puse în valoare. Într-un colț, Studiul cinematografic „Animafilm” se prezintă și el, în o mini selecție timidă explicabilă (doar parțial) prin numărul destul de mic de filme de păpuși ce se produc, în studioul nostru. Prezența noastră în expoziție cu exponate din filmele Floarei Liceică și Isabellei Petrasincu poate fi socotită doar un început — un bun început de colaborare cu teatrele de păpuși. Colaborare ce trebuie să fie stimulatoare

pentru realizările noastre de viitor. Ea poate merge, cred, și în sensul prelucrării unor spectacole de păpuși de calitate excepțională, cunoscute și multipremiate azi, în lume, încercînd să le adaptăm specificului cinematografic. Este o practică mondială curentă.

Pentru mine, autor de film de desen animat, dar și plastician interesat de filmul de păpuși (caruia îi doresc o dezvoltare mai mare) ca și pentru colegii mei mai tineri, această expoziție poate reprezenta un imbold pentru intensificarea preocupărilor de creație în acest gen. „Salonul păpușii” e un eveniment artistic care nu trebuie să scape nici unui pictor sau grafician preocupat de soarta filmului pentru copii.

Liana PETRUȚIU

Un bun prieten al copiilor
(A fost odată un clown
de Liana Petruțiu —
film realizat în tehnica
cartoanelor decupate)



filmul
românesc
în dezbatere

Vocile comediei

Arta satirei

Au apărut, în sfârșit, câteva comedii cinematografice — adaptări ale unor vechi și durabile piese românești — care sting, să zicem pentru o clipă, setea de umor original a publicului. Mai e veselie în cite o secvență din lucrări ce nu se doresc și nu se declară comice. E însă prea puțină preocupare pentru ironie, extract psihic superior, și îmi pare că filmele inspirate de prozele lui Călinescu, de pildă, au pierdut sau au vătuit ceea ce originalele ofereau cu îmbelsugare. Ironia e însă o substanță ardentă, cum se vede din peliculele semnate de Dan Pița. A apărut astfel în într-o creație a lui Sergiu Nicolaescu, *Ciuleandra*, ca un subtil contrapunct al unor momente tragice.

Importanța excepțională a ironiei ca trop a fost reliefată din străvechime. Glosind asupra noțiunii, Quintilian face referiri la mai mulți autori care traduc termenul grecesc „eironia” prin disimulare, „gîndire deghizată”. El mai avansează o sumă de distincții pornind de la acțiunea de si-

mulare, (evident că predomină aici nu esteticianul — admirabil și el — sau stilistul, ci retorul). Definește ironia provenită din negare (denumită și antifrază), adică atunci cînd simulăm a lua asupra noastră o greșală de care sintem absolut străini. Sau ne prefacem a recunoaște o vină fără importanță. Consimțim, simulat, la o concesie minoră. Elogiem, simulat, vrînd să insinuăm contrariul. Simulăm regretul pentru ce am apucat a spune. Simulăm ignoranța, cu efect batjocoritor. Spunem contrariul a ceea ce vrem să se înțeleagă. În ironie, în acțiunea ironică, — pare a conchide învățatul antic — „întreaga gîndire e deghizată”.

Unele din aceste procedee sînt înfîlțite frecvent la Socrate, care n-ar putea întreține dialogurile sale, pornite mereu cu interogații, dacă nu ar mima neștiința sau incurcătura. „A vrea să fii atît de bun — îi spune parterului de discuție — să nu rîzi de mine dacă mă vezi înțelegînd greu spusele tale și tot punîndu-ți la întrebări?” (Hippias Minor). „Ție îți place

doar să rîzi de alții — îi răspunde Hippias din Elis — punînd întrebări și făcîndu-i pe toți să se incurce, dar nefiind tu însuși dispus să dai socoteală și să-ți dezvălui părerea despre ceva”. Lui Menexenos, care-l roagă să improvizeze ceea ce spusese cu o zi înainte, într-un discurs, Socrate îi întinde o cursă: „O să zici, poate, că bătrîn cum sînt, încă mă mai joc și o să rîzi de mine...”. Numai că violul ti-

De la inocența
hazului
la virulența
pamfletului,
o gamă a terapiei
moravurilor
la îndemîna
cinematografului
modern

Satira de moravuri, ca terapie socială (*Secretul lui Bachus* de Titus Popovici și Geo Saizescu cu Dem Rădulescu, Dorina Done și Enikő Szilagy-Dumitrescu)

năr, ce-și adulează maestrul, intră în convenție și-l zorește să vorbească: „Da' de unde, Socrate, hai, spune, oricum!”. „Ce să-i faci — oftează, biruit, filozoful — ție trebuie să-ți fii pe plac...”. În „Ion” se disculpă fals de o marginire închipuită: „Aș vrea să fiu cu adevărat un învățat, cum zici tu, dar învățați sînteti, de fapt, doar voi, rapsozii și actorii, și cei ale căror poeme le declamați, în timp ce eu mă mărginesc doar să spun adevărul, atît cît stă în putința unui om de rînd”.

Ironia aceasta era atît de puternică și probabil, de un efect atît de cumpînit în public, în for, încît putea deveni insuportabilă. În cazul lui Socrate, ea a și avut consecințe nefaste. Critias — care-l ura — cînd a ajuns nomothet la Atena a interzis printr-un decret lecțiile de elocință. Anytos — pe care filozoful îl lua mereu peste picior — nemaiputînd răbda batjocura l-a atîtat pe Aristofan împotriva aceluia, apoi l-a convins pe Meletos să-l cheme în judecată pe gînditor pentru vina de impietate și corupere a tinerețului. După cum se știe, Socrate a fost condamnat la moarte, la majoritatea voturilor nefaste adăugîndu-se și cele 80 ale judecătorilor, care s-au considerat ironizați de inculpat.

E de presupus însă că temeiurile erau mai adînci. Editorii români ai



dialogurilor platoniciene explică, într-o notă, că prin relativizările continue săvârșite de sofisti și alți gânditori ai vremii (lui Protagoras din Abdera, părintele polemicii, probabil, pentru că susținea că „privitor la fiecare lucru există două raționamente opuse unul altuia” — i s-au ars cărțile în piață, el a fost expulzat; Gorgias din Leontinoi, dovedind, cu o măiestrie extraordinară, că aceeași cauză poate fi la fel de bine apărută și incriminată, Archilochos, atît de iscusit în arta pamfletului-invectivă-blasphemos — încît împingea la disperare, nebulie și sinucidere, oamenii pe care își propunea să-i defăimeze) s-a creat un cîmp nou al raporturilor între gnoșeologic și etic: zdruncinarea prin sofism (= eroare voită) a științei necritice, naive. Această zdruncinare avea funcția de a trimite de la certitudinile facile la o nedumerire rodnică. Uneori, acțiunea subterană sau declarată programatic, lua forma farsei intelectuale, propunînd minciuna ca o propeudeică a adevărului, dialogul (socratic, de pildă) fiind gândit ca „o joacă a spiritului”.

Valentin SILVESTRU



Ucigași fără simbricie (*Cuibul de viespi* de Horea Popescu după „Gaițele” lui Al. Kirîțescu, cu Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Tamara Buciuceanu-Botez și Maria Ploae)

Alecsandri, Chirițele et comp...

La mulți ani!” și poate... o Coana Chiriță în 1978”, așa glăsuia o urare la începutul celui ai an, adresată mie din partea Casei de filme unde scenariul „Chiriță” înscris printre proiectele de viitor, își aștepta, de peste doi ani, cu răbdare și încredere, realizatorul. Am citit cu plăcere urarea, am zîmbit, am oftat, am luat un plic nou, am scris pe el „Urări pentru Chiriță pe '87” și... am încremenit! Ce scrisesem, ce-mi doream, ce-mi urasem, fără voia mea? Să realizeze o Chiriță abia în '87? Peste 10 ani; îmi făcusem o prevestire rea... și acum îmi era teamă... Am izbucnit în ris, am corectat anul, îngroșînd cifrele, am scris alături de ele „sic!” în paranteză, am făcut picului cu ochiul, și l-am pus cu grijă în sertar, la păstrare, apoi m-au năpădit gîndurile. Ani de-a rîndul, fie la fași, fie cînd venea în turnee, îl văzusem mereu pe marele interpret al Chiriței, maestrul Miluță Gheorghiu. Nu scăpasem nici un prilej de a mă desfăta de scînteietoarea lui apariție, cu ghirlandele și arabescurile interpretării sale. Îl urmăream cum juca și se juca, adăugînd cu savoare și îmbogățînd cu geniu acest personaj, piatră de încercare, lăsat moștenire de către Vasile Alecsandri, cum se desfășura, răsfrîndu-se amplu în rolul acesta atît de rîvnit și atît de așteptat de o seamă de actori de gen, îndrăgostiți de generosul personaj poate fără să-și dea seama că, de

A reconsidera un clasic e o datorie; a reconsidera cinematografia — un spectacol contemporan, e o îndrăzneală. Mi-am asumat-o. Judecați-mă!

fapt, iubesc în el interpretarea marelui actor. În acel moment am descoperit, că de fapt, eu nu rîvnisem niciodată rolul acesta. Mă gîndeam pentru a rîvni un rol trebuie să ai vocația competiției, să fii convins că forțele tale te pot duce nu numai sa egalezi, dar să-l și întreci pe cel ce a jucat înaintea ta, ori interpretul Chiriței se confundase atît de mult cu personajul, îi dăruise într-atît întreaga lui ființă, încît interpretare „mai perfectă”

nu-mi era de închipuit. Departe, însă de mine, gîndul că un actor trebuie să se îndoaie de sine pînă-ntr-acolo încît să nu-și mai dorească nici un rol, dacă, înaintea lui acel rol a mai fost interpretat de cineva. Privind numai și din această latură, ar fi însemnat ca maestrul Miluță Gheorghiu să nu fi jucat nici el rolul, pentru că înaintea lui existase un Matei Mîllo despre care documentele vremii spun că a fost „primul și cel mai strălucit interpret” nu numai al Chirițelor, ci și al multor altor personaje ale lui Alecsandri, îndeplinind în întregime atît dezideratele autorului cit și pe cele ale curentului înnoitor din care acesta făcea parte. Dar nici să-ți închipui că simpla ta apariție într-un rol, îți dă dreptul să strigi, în cele patru zări, „veni, vidi, vici!” Pentru cei din generația lui Miluță Gheorghiu, sursele de informare, fotografiile, documentele și descrierile orale rămîneau doar la îndemîna unui cerc restrîns de specialiști și al cîtorva interesați, iubitori de teatru, așa că pentru marele public interpretarea ideală neexistînd, nu existau nici termeni de comparație. Căci una e să-ți se povestească despre jocul unui actor și cu totul altceva e să-l vezi jucînd, tu însuși. Vorba lui Topirceanu: „e ca fotografia unei fripturi, pe lîngă o friptură adevărată”. Dacă pentru cei din vremea lui, jocul lui Matei Mîllo viza direct și persoane ce se puteau afla în sală, pentru contemporanii lui Miluță Gheorghiu jocul devenea doar aluziv, cei ce aveau ochi de văzut și urechi de auzit înțelegeau totul, dar latura comică a travestiului o coplesea pe cea critico-satirică. La Miluță Gheorghiu era vorba de o intuiție genială, cu o ageră putere de observație și cu o privire atentă, plină de un ascuțit simț al umorului asupra incurțiilor, capriciilor și răsfrînturilor femeiești. Cine l-a văzut

pe Miluță Gheorghiu, îi păstrează nestrîbită imaginea (ce păcat că din spectacolul de atunci al Iașului n-au mai rămas decît cîțiva metri de bandă înregistrată de televiziune! El ar fi trebuit filmat în întregime pentru a păstra „vie” interpretarea strălucită a marelui actor). Cu aît mai greu a fost pentru mine cînd, după mulți, mulți ani, a trebuit să joc Coana Chirița pe scena Teatrului Național din București. Desigur, într-o cu totul altă viziune, tendința de a moderniza optica asupra scrierilor lui Vasile Alecsandri impunîndu-se în contextul curentului artistic contemporan. Am jucat pe un text de Tudor Mușatescu, care prelucrase cu măiestrie piesa „Două fete ș'o neneacă” fără a se îndepărta de spiritul lui Alecsandri pe care savurosul autor de comedii îl înțelesese pe deplin. Zic că mi-a fost greu, pentru că trebuia să armonizez datele antagone ale noului personaj. În mintea

mea se luptau imaginea Chiriței creată de Miluță Gheorghiu, cu datele Chiriței oferite de partitura lui Tudor Mușatescu, date care o apropiu mai mult de caracteristicile muntenesti (nu mă refer numai la dialect, ci la modul de a gîndi și acționa al personajului) și de stilul de interpretare cu sublinieri, cerut de noua viziune. Regizorul își construisese personajele ca pe niște marionete mari, cerînd scenografiei să compună niște măști (realizate prin machiaj), sub care trăsăturile noastre imobilizate de straturile groase ale fondului de ten, nu reuseseră să mai transmită sălii nici o expresie. Penele și fulgii, exagerat folosiți de scenografie, îmi sufocau respirația și, odată cu ea, imaginea vie, vi-guroasă, sănătoasă a Chiriței celei adevărate de care nu mă puteam despa-ți.

Așa jucînd zi de zi, strînsă în niște tepele tipare și constrînsă a le purta,

a încolțit în mine dorința să joc Chirița lui Alecsandri. Mi s-a făcut dor de stilul curat în care fusesem deprinsă și îndrumată în institut (eu sînt și am să rămîn actriță de stil realist) deci, încetul cu încetul, am renunțat la machiaj, la costumația greoaie și incomodă și de la stagiune la stagiune, începeam să mă apropiu, odată cu vîrsta, de datele reale ale personajului.

Cînd după premiera filmului **Pa-tima**, — am mai spus asta — directorul Casei de filme Cinci mi-a propus să scriu un scenariu după Chirița, cu toate îndoielele și teama de a mă avînta pe acest teren atît de dificil, m-am asternut cu rîvnă pe lucru. M-am gîndit că datoria mea este să țin cont nu numai de persoana mea, nu numai de evoluția mea ca actriță ci și de rolurile care ar îmbogăți-o.

Deci m-am asternut pe lucru și am început prin a reciti toate piesele lui Vasile Alecsandri, chiar și pe cele istorice, poeziile, vodevilurile, operele și cînteculele comice, o seamă de scrisori, corespondența dintre el și Matei Millo, studiile lui George Calinescu, Ibrăileanu, Adamescu și ale altor cercetători și critici, numărîndu-mă în același timp printre spectatori ai asidui ai actorului Miluță Gheorghiu, iar mai apoi ai tuturor celorlalți interpreți, ai Chiriței: Nelly Nicolau (Teatrul Giulești), Arcadie Donos (Teatrul Mic), Mișu Iancu (Galați), Jeni Moruzan (Brașov). Aparatul de filmat oferind arii complexe, în timp și spațiu, Chirița putea avea un cîmp mult mai larg de acțiune. De aceea am spicuit și combinat personaje, replici și situații din aproape toate comediiile lui Alecsandri. Am vrut să ofer aparatului de filmat o Chiriță activă, modernă și modernizatoare, ca în replica lui Leonaș: „Înc-ășa babă strechietă!”. Pentru o femeie Chirița e bîtrînă, deci, e strechietă pentru că își pune slugile să se îmbrace, să se poarte și să vorbească franțuzește, pentru că își pune copiii să călărească și să învețe scrima cu monșii Saria, ea însăși nu se dă în lături să călărească, ori să învețe înotul. Scenariul l-am scris respectînd spiritul și stilul autorului, urmînd o acțiune vie, într-o atmosferă veselă și plină (chiar) de poezie. Filmul stă la dispoziția tuturor. Scenariul literar mai puțin. De aceea acum nu-mi rămîne de făcut altceva decît să-mi amintesc că Marc Aureliu își dorea cîndva trei lucruri. Și anume: „seninătatea de a accepta ceea ce nu poate fi schimbat, curajul de a schimba ceea ce poate fi schimbat și înțelepciunea de a alege între primele două”.

Draga OLTEANU-MATEI

Cine se teme de isprăvniceasa din Birzoi? (Coana Chirița de Draga Olteanu-Matei și Mircea Drăgan)



tele...grame

Zîmbetul

(povestirea unui coleg)

Stătusem împreună cu operatorul de imagine douăsprezece ore lînga un om care încercase (și reușise) să evite o mare avarie la construcția unui tunel de aducțiune. Operatorul

îmi spunea tot timpul: „Of, o lampă, un bec mai mult să fi avut! Mi-e teamă că n-o să iasă!”. A avut dreptate: n-a ieșit! Pelicula nu are (încă) sentimente, ci unitați de măsură (DIN). Singura secvență luminoasă care se dezvoltase perfect fusese filmată, așa într-o doară, la ieșirea omului din tunel. Era și un zîmbet lung-lung și obosit (ați văzut zîmbete obosite, nu?) înregistrat pe 30 de metri (ați are o casetă de peliculă de 16 mm). Ce film frumos s-ar fi putut face numai cu acest zîmbet! Nu l-am

făcut din două motive! Primul: unde, s-a mai văzut un documentar **serios** doar de două minute jumătate? Al doilea: mi-a fost teamă că mi se va reproșa lipsa de conflict și faptul că pentru mine toate culorile ar fi roz.

Și acum regret că n-am făcut acel film. Trebuia să nu-mi fie teamă. Uneori, te poți teme și de un zîmbet. Ca să vezi!

Al. S.

Borșa la ora cinefiliei

Intenționez de multă vreme — mai bine de un sfert de veac de când mă preocupă mișcarea de cineamatori din țară — să dau publicității cîteva din dialogurile pe teme de cinema pe care le întrețin cu membrii sutelor de cinecluburi din țară. Dar cum timpul e scurt și cineclubiști cu mîile, mă rezum din cînd în cînd la cîte o convorbire de lucru în cîte una din localitățile bune conducătoare de interes cinematografic. De cultură cinematografică populară, de masă.

În obiectiv, de astădată, cineclubul „Minerul” din Borșa. Partener de discuție — dintre cei treizeci de mii de locuitori ai Borșei, vreo cîteva sute de tineri membri ai cineclubului cu faimă în toată regiunea Maramureșului: elevi, mineri, militari, cineamatori cu pelicule premiate în etapele festivalului național „Cîntarea României” sau amatori de cultură pe cale vizuală... Cunoșcători ai filmelor românești, iubitori ai filmelor noastre, interesați să știe cînd și cum vor mai avea prilejul să vadă, să audă, să aplaude interpreti preferați, genuri preferate dintre care sus în top, de bună seamă, este comedia.

Iată cîteva exemple de discuții purtate cu cei care văzuseră, de curînd **Secretul lui Bachus** și **Sosesc păsările călătoare**.

— **Așa-i că sînteți un om tare fericit?**

— De ce credeți asta?

— **Zi de zi, alături de toți marii noștri comici, cine nu și-ar dori așa ceva? Un spectacol continuu... Cred că o fîneți numai într-un ris.**

— **Mă faceți să rid, într-adevăr. Știți că pentru ca dumneavoastră să vă amuzați o clipă sau o oră, o echipă de zeci de oameni lucrează din greu săptămîni în șir, uneori luni? Dar pentru că ați pomenit cuvîntul „fericit” vă amintesc ce spune Diderot: „Omul cel mai fericit este acela care face fericiti cît mai mulți oameni”. Or, risul, comedia, parcă asta intenționează. Și reușește din cînd în cînd.**

— **Eu sînt minier din tată în fiu — se recomandă I.B. — Muncesc în abataj zi și noapte, depinde cum cad în tură. Cînd iese la lumină, sub cerul proaspăt, parcă mă nasc de fleacare dată, mă adun cu toți ai mei și... Unde merge un minier maramureșan de la Baia Borșa, de la Făulor ori Săsar? La cinema... El vrea să vadă atunci niște aventuri vesele, o povestă de dragoste frumoasă. Dar cel mai tare vrea un film comic. Chiar și cu oțteni așa cum faceți dumneavoastră...**

— **Și le vedeți? Vă vin destule comedii la Borșa?**

— **Păi, asta-l baiul! Că vin foarte rar. Or nu le iubiți dumneavoastră acolo, ori cei de aici nu se prea omoară să ni le aducă. Și de-ați ști cît le așteptăm! De ce faceți altfel de puține?**

— **Pentru că nașterea lor e grea și cererea foarte mare.**

— **Am revăzut, a nu știu, cîta oră „Secretul lui Bachus” regizat de dum-**

**Din 30 000
de mineri,
cîteva mii
sînt cinefili.
Mari amatori
de comedii bune...**

neavoastră după scenariul lui Titus Popovici. Aici în oraș, lumea așteaptă să-l continueți. Ce-aveți de gînd?

— **Gînduri avem noi multe...**

— **Sciați dumneavoastră, odată, că marile cinematografilor s-au impus în comedie prin comici născuți și nu făcuți. Ce comici s-au mai născut pe la noi în ultima vreme?**

— **Nu știu în ce context am scris povestea asta, dar vreau să vă spun un lucru. Se credea, după generația marilor noștri actori care împreună cu Sică Alexandrescu au realizat spectacolul-capodoperă „Scrisoarea pierdută”: Birlic, Giugaru, Fintesteanu, Beligan, se credea atunci că teatrul și filmul românesc nu vor mai avea talente comice de asemenea calibru. Și deodată au apărut valori de necontestat ca Amza Pellea, Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sebastian Papaiani, Dem. Rădulescu, Mitică Popescu.**

Apoi altă pauză după care s-a ivit un nou val. Ce spun eu val, aproape uragan, pe nume Mircea Diaconu, George Mihăiță, Horațiu Mălăele, Radu Gheorghe, Mihai Mălaimare, Cristian Ștefănescu, Medeleni,...

— **Mai sînt și alții?**

— **Mai sînt ei, și îmi pare tare rău că nu se scriu partituri pentru ei și nu se realizează filme pe măsura talentului lor. Ștefan Mihăilescu-Brăila, de exemplu pe care abia un recent „Bachus” scris de Titus Popovici l-a „servit” cinematografic la valoarea sa, și cît să aștepte Jean Constantin, Puiu Călinescu, Nicu Constantin?..**

— **Ce presupune succesul în cinematografie?**

— **Foarte multe, printre care: inteligență creatoare, sensibilitate, fantezie, studiul temeinic al meșteșugului cinematografic, perseverență, pasiune, cunoaștere și încă foarte multe. Dar fiecareia în parte ar trebui să i se adauge un singur cuvînt: munca. Altfel totul este sortit eșecului.**

— **Deci, ca să ai succes trebuie să fii genial?**

— **Nu știu. Ceea ce știu exact este: cheia succesului este talentul plus munca. Și aceasta în oricare domeniu. În ceea ce privește genii, pot doar să vă spun cîteva cuvinte ale unui scriitor, bun prieten al meu, care cînd vede cum își aduc confrății în ziare și reviste osanale unul altuia, declarîndu-se genii, el îi ironizează spunînd: „or fi avînd ei geniu, dar nu au talent!”**

La Baia Borșa, făcîndu-mi mea culpa în fața minerilor cinefili că i-am „descoperit” atît de tîrziu, m-am angajat să vin aici cu comedii, cît mai des și să-mi trimit acolo colegii-cinești pentru susținerea unui dialog viu, fără prejudecăți. Pentru realizarea unui contact sincer și atît de necesar creației.

Geo SAIZESCU

**„Vrem comedii!”... Surisuri în plină iarnă
(Sosesc păsările călătoare de Fănuș Neagu și Geo Saizescu,
cu Rodica Mureșan, Tora Vasilescu, Rodica Popescu-Bitănescu)**



un sfert
de veac
de cinematecă



Un Luvru al artei numărul șapte

Fost-a vreodată **Cinemateca** tină? Dacă ne gândim la datele obiective ale problemei (adică la detaliile înființării, la etapele stabilizării unei formule de funcționare și așa mai departe — atunci da, desigur: a venit pe lume și a crescut ca orice instituție culturală nou-născută. Altfel, dincolo de socoteala calendarului, ideea de tinerețe a **Cinematecii** pare o contradicție în termeni! După aproape un secol de existență a unei arte, istoria ei numai „tină” nu se mai poate numi, iar **Cinemateca** se îndeplinește tocmai cu explorarea acelei istorii. Se identifică — în fond — cu ea. Simplu ca bună-ziuă: în timp ce în rețeaua cinematografelor unui oraș rulează filme noi, la **Cinematecă** pot fi văzute cele vechi. Ca într-un muzeu. Între prezent și trecut, aici e locul trecutului. Un Luvru al artei numărul șapte...

Există două feluri de-a „vizita” trecutul, cu dulce inocență sau în cunoștință de cauză — și, simplificând pentru moment, ele caracterizează principalele două funcții culturale exercitate până acum de **Cinemateca** noastră. Dacă trecem peste anii de tatonare organizatorică, în care cinematograful Arhivei Naționale de Filme

s-a pus-așa-zicînd — pe roate (înșiși administratorii ei recunosc că, după începutul de la 24 februarie 1962, „repertoriul Cinematecii începe să-și cristalizeze o structură matură începînd cu stagiunea 1974—1975” — am citat din „scurtul istoric” publicat în caietul-program pe lunile iunie și iulie 1987, p. 107), după ce — așadar și prin urmare — programările filmelor au purces la operația de așezare a „trecutului” în ordine, **Cinemateca** și-a exercitat înția funcție importantă. A prilejuit (în special seriilor de spectatori tineri) descoperirea istoriei genului, mijlocind pentru o anumită porțiune a publicului inițierea într-un spațiu cultural devenit astăzi esențial în procesele formative. A creat — adică — o pătură de cinefili cultivați, trecuți prin noua „școală a privirii”. Cine a frecventat **Cinemateca** în anii '70 nu poate să nu-și amintească atmosfera de cvasi-continuu „revelație” întreținută de ciclurile proiectate atunci. Prin ele, se „reconstituiau” pentru prima oară la noi, marile opere cinematografice, se refăcea sub ochii noștri coerența creației marilor personalități, a unor curente și perioade de evoluție. Cinefilul în formare descoperea — ca să dau un singur exemplu — că **Noaptea americană**, pe

care tocmai o văzuse la „Scala” sau la „Capitol” fusese gîndită de Truffaut ca un sistem de aluzii la poetica tuturor filmelor sale, începînd cu **Cele 400 de lovituri**. Același cinefil mai descoperea și faptul că „trecutul” artei a șaptea cuprindea deja, pe lângă straturile mai vechi, și pe acela al înfloririi de la sfîrșitul anilor '60, cînd își fixaseră soclurile monștrii sacri ai regiei postbelice.

A urmat exercitarea celei de-a doua funcții: odată „inițierea” încheiată, se oferă posibilitatea explorării sistematice, a revizionării în cunoștință de cauză. Frecventatorul de astăzi al **Cinematecii** poate distinge în aglomerația de la intrare cele două categorii de public corespunzătoare celor două funcții: noile contingente care „descoperă” și acelea care „revin”... Ele se întîlnesc în spațiul acestei oaze cinematografice, pe care am putea-o compara, în bună tradiție culturală, cu un paradis de celoid...

„Cinemateciștilor” de ieri și de azi le propun cîteva teme de meditație „de specialitate”. Pe puncte:

- titulara instituției lor mult-ubite nu este aceea de **Filmo-tecă**, ci de **Cinema-tecă**, ceea ce arată că ei văd „cinema” și nu doar „filme”, că — adică — li se oferă un întreg domeniu artistic și nu pelicle izolate, una de ici, alta de colo...

- cărei întîmplări i s-o fi datorînd că ambele săli „stabile” de pînă acum (altele „efemere” sînt „amintite” în „scurtul istoric” citat mai înainte) poartă nume care chiar trimit înapoi în timp: **Union** — emblema care se va fi răspîndit asupra clădirilor publice (de nu greșesc cumva) în amintirea epocii unioniste europene; și **Eforie**

„Nume dat unor instituții administrative de utilitate publică sau culturală din trecut; consiliul de conducere al acestor instituții; sediul acestor consilii; epitropie” („D.E.X.”, 1975, p. 292)...

● reamintesc că la precedenta sa expoziție de la galeriile Eforie (în iunie-iulie '87 a mai putu fi vizionată una), artistul caricaturist Mihai Stănescu glumea în textul de (auto)prezentare spunând că vizitatorii săi se duc la sau vin de la **Cinemateca** vecină; ceea ce se poate interpreta (cu ori fără ironia inițială!) și astfel: **Cinemateca** poate fi un bun mediu conducător către celelalte zone artistice...

● apropo de expoziții: când am văzut **Anul trecut la Marienbad**, după vreo jumătate de oră de admirabilă rezistență, un cetățean s-a ridicat din fața mea și a pornit spre ieșire mirînd cu năduf: „Asta nu-i film, asta-i muzeu!” Adevărat: omul intrase la (lu)non fără să știe mersul lucrurilor și nimerise într-un „muzeu cinematografic”...

Ion Bogdan LEFTER



Valori antologice românești: *Facerea lumii* de Eugen Barbu și Gheorghe Vitanidis, cu Clody Berthola și Irina Petrescu

Noaptea bucureșteană

Prima oară am ajuns la Cinemateca, tras de mîna de o fată frumoasă. Așa de proaspăt student că habar n-aveam ce-nseamnă studenția, nu banuiam că-n noaptea vrăjită din fața marelui ecran voi descoperi ceva din ceea ce pierdusem demult, sau zi de zi și parcă pentru totdeauna. La început priveam mai mult spre fata de-alături: însuflețit de-o briză delicată, părul ei părea că se-alungește pînă în spatul de raze al aparatului de proiectie și se-nfășoară — probabil și azi pe roiele cu peliculă. Fata vibra cu fiecare cadru de ecran, substituindu-se într-aseamenea mod acțiunii, încît la ieșirea în noaptea reală de-afară, îmi răspundea prin replicile filmelor văzute și nu mai știu dacă vorbeam cu ea sau cu *Silviana*, cu *Giulietta* sau cu *Îngerul albastru*. Apoi, tot împreună, am învățat să privesc mai atent spre ecran, ca să găsesc răspunsul atîtor omenestii frămîntări, ca să-mi descopăr atîtea întrebări nepuse. Cu vremea, Cinemateca a devenit pentru mine ceea ce reprezintă în genere noaptea: un sfetnic bun. Prin cufeteaua ei transparentă, alături de mulți alți cinefili, îmi regăseam și eu, spre sfîrșitul lungilor zile de studiu, bucuria de a visa.

Dar ce nu poate însemna, la 25 de ani, Cinemateca pentru cel ce-o frecventează statornic? De la cursurile de istorie a cinematografului pînă la ciclurile dedicate tineretului sau cinematografiei universale a ultimelor decenii, de la medaliaoane cu mari actori sau regizori pînă la omagiul adus clasicilor filmului românesc, programele sălii Eforie vădesc un fel profund de-a înțelege participarea nemijlocită la cultura temeinică, de fiecare zi. Filmul are marelui privilegiu de-a

concretiza pe o scurtă durată, în fața multor sute de spectatori, un timp întins și-un spațiu fără margini, un imens volum informativ și afectiv totodată, implicînd o forță fără egal, aceea de modelare a personalității. Emoția de-a vedea aievea pe ecran sărbătorirea, în 1972, a 35 de ani de la proclamarea Independenței României, sau zguduirea produsă în

conștiințe de documentarele războiului antifascist, nu-și pot găsi un echivalent pe măsură în nici o lecție de istorie. După cum, nu-i vei fi citit, într-adevăr, pe Malraux sau pe Cocteau, dacă n-ai văzut *Speranța* ori *Testamentul lui Orfeu*. Dali nu e întreg fără *Clinele andaluz*. Și exemplele pot continua...

Cinemateca română reprezintă o școală de pe băncile căreia n-aș vrea să plec niciodată. Tot urmărindu-i pe profesorii de aici, fie că se numesc Visconti sau Bergman, Kurosawa sau Chaplin, Ciulei sau Danieliuc, am și uitat că ajunsesem la ei tras de mîna de-o fată frumoasă, pe care am lăsat-o atunci altfel decît acum și care, cred, este adolescența mea.

Daniel DANIEL

Regizorul format la școala cinematecii: François Truffaut și interpreții *Noptii americane*: Jean Pierre Léaud și Jacqueline Bisset



un sfert
de veic
de cinematecă

O ecuație simplă

Într-un nostalgic eseu dedicat epocii de glorie (dar și inocență) a cinematografului (*Es war einmal*, A fost odată...) Wolfram Schütte ne reamintește un lucru aparent banal, dar căruia, parcă, nu-i mai acordăm importanța cuvenită. „Sala de cinematograf, spune exegețul german, unde se adună cinefilii este locul nașterii filmului.” Pare ciudat, dar o astfel de afirmație conține mult adevăr: fără sala de cinematograf filmul, chiar dacă (încă) nu a murit, devine altceva. În această confruntare directă cu publicul se confirmă (sau infirmă) munca și truda realizatorilor: regizori, scenariști, actori, tot soiul de tehnicieni, dar și producători și distribuitori, cei care (mai pe față mai pe ascuns) decid soarta multor pelicule. Iar cei ce au iubit (și mai sînt încă destul care-l iubesc) filmul nu renunță la sala de cinematograf. Așa cum cei mai împătimiti melomani, oricît înregistrări pe discuri, casete sau benzi vor avea, nu vor fi capabili să renunțe la sala de concert.

Ecuația este simplă. Cu atît mai meritorie devine inițiativa întreprinderii Cinematografice București (în colaborare cu Arhiva Națională de Filme) de a programa la cîteva cinematografe — nu dintre cele mai faimoase — cicluri de filme importante, atît din istoria cinematografilor naționale cît și celei universale sub genericul cumințe și didactic, **Curs de cultură cinematografică**. Sigur că sub un astfel de veșmînt ar fi putut rula o suită de filme oarecare, comerciale, de aventuri sau de dragoste, care să facă săli pline și să îndeplinească planurile ce dau nu puține dureri de cap factorilor responsabili. Să-i înțelegem și pe dumnealor nu e întotdeauna ușor să împaci esteticul cu economicul. Numai că nu a

fost nici o păcăleală de genul „Afară-î vopsit, gardul, înăuntru-i leopardul!” Inițiativa „centrală” a fost pusă în aplicare cu bune rezultate (și estetice, dar și comerciale, dovadă săliile arhipline de care și noi am avut parte) de directori de cinematografe precum Ion Luga („Capitol”) sau Mircea Popa („Miorița”) ca să dăm doar două exemple care au reușit să atragă un public eterogen și să facă din vizionarea unui film (desigur, nu oarecare ci cu grijă ales) un **act de cultură**. E mult, e puțin? Oricum, grija pentru un program de calitate care să atragă și să țină atenția unor — mai mult sau mai puțin — noi iubitori ai cinematografului (statisticile spun că majoritatea spectatorilor de azi o formează tinerii între 17 și 25 de ani), nu e de lepădat.

Și e foarte bine că printr-o astfel de educație (dirijată) unui responsabil de cinematograf nu-i este indiferent dacă a făcut o sală plină cu **Vandana** sau **Pledone Africanul** sau cu **Noaptea Cabrieli** și **Copilaria lui Ivan**. Rezultatele unei astfel de strategii culturale nu se vor lăsa așteptate. Distribuitorul de filme trebuie să fie mai mult decît un simplu funcționar cultural. Sarcina lui e riscantă: „Cea mai importantă dintre toate artele” numea Lenin cinematograful, tocmai pentru puterea lui de a influența și implica masele.

Greu de presupus că un tînar din zilele noastre va fi mai impresionat de soarta lui Werther, decît de mușchii lui Silvester Stallone or de loviturile de Kung-fu! Nu pledăm pentru filme pseudo-puritane și moralizatoare, dar un film de aventuri **slab** (prost, oricum i-am spune) adică acolo unde pumnii și alte lovituri nu servesc nici o idee artistică, pot fi nocive. Să nu uităm că **Acolo, sus, cineva mă iubește** este un film cu „pumni” sau **Cel șapte samurai** un film cu „lupte”, dar

finalitatea lor artistică, deci educativă este dincolo de orice comentariu.

Tocmai de aceea la noi, unde piața și desfacere filmului este (și poate fi și mai riguros) controlată, astfel de cicluri de filme de artă sînt mai mult decît binevenite. Și ca să vorbim la concret, să prezentăm doar cîteva titluri de filme care au fost prezentate într-un astfel de curs (ce a beneficiat și de un instructiv program de sală alcătuit de Magda Mihăilescu și Nicolae Ulieru) de cultură cinematografică: **Crucișătorul Potiomkin** (1925 regia S. Eisenstein), **Diligența** (1933, J. Ford), **Dictatorul** (1940, C. Chaplin), **Hoții de biciclete** (1948, Vittorio de Sica), **Privește înapoi cu mine** (1959, T. Richardson), **Cele patru sute de lovituri** (1959, Fr. Truffaut), **La Est de Eden** (1965, E. Kazan), **Cenușă și diamant** (1958, A. Wajda), **Dragostea unei blonde** (1965, M. Forman), **Aventura** (1959, M. Antonioni), **Fragili sălbatici** (1957 I. Bergman) și altele ce nu le-am numit.

Video ergo sum, acel mîncător de imagini pe care-l ironiza Umberto Eco ar putea să invidieze o astfel de selecție.

Inițiativa ar trebui continuată, mai sînt doar zeci și sute de filme ce ar merita (re)programate. Să nu uităm că deja ce era azi a devenit ieri și ce numeam cumva restrictiv și înoperant, filme „noi” și de „actualitate” au devenit bunuri ale cinematecii, iar orice astfel de loc ce intermediază un act de cultură (ca și un muzeu sau sală de concert) trebuie să-și păstreze un caracter viu și antrenant. Ceea ce și urăm organizatorilor în speranța reluării unor noi/vechi filme ale unor Rossellini, Fellini, Godard, Resnais dar și Kusturica, Wajda Forman, Nemec și Schorm, Jancso, Fabri sau Szabo, Tarkovski, Kalatazov și Paradjanov, Fassbinder, Kluge, Herzog dar și **Moara cu noroc**, **Valurile Dunării** sau **Duminică la ora 6**. Chiar dacă, după aventurile în spațiu imaginate și realizate impecabil de Kubrick în 2001 — **Odissea spațială** aselenizarea lui Armstrong a părut trucasă și dezamăgitoare, să credem în continuare în virtuțile artistice ale ficțiunii cinematografice.

Bedros HORASANGIAN

Piesă de rezistență a repertoriului
Cinematecii: *Răscoala*
de Petre Sălcudeanu și Mircea Mureșan
(cu Constantin Codrescu, Ion Henter)



Clasic al filmului politic românesc:
Puterea și Adevărul de Titus Popovici
și Manole Marcus (cu Amza Pellea, Cornel Coman,
Mircea Albulescu)



Secvențe poetice

note
de spectator

Le găsești la tot pasul. Distincte, ca niște insulițe nostalgice ori tope în substanța filmului. Apar din scenariu, din muzică, din interpretarea unui actor, dintr-un efect de scenografie ori dintr-o mișcare de aparat. Printr-o osmoză a artelor, la urma urmelor atât de firească...

Poezia adolescenței? Uneori discursivă, alteori eruptivă, adeseori perfect disimulată. Distribuind-o pe tinăra Ivone Cezar în rolul Stejerei din *Racheta albă*, regizoarea Cristiana Nicolae a localizat cu finețe, o vîrstă. O fată subțire, înaltă și blondă, cu ochelari, cu gesturi feminine, cu o tulburată gingăsie de tuberoză.

Abia atunci cînd înfiorată am închis copertile cărții lui Toiștor „Copilaria și adolescența” am înțeles cu un sens limpede și poate puțin ascuțit, chiar nostalgic, faptul că ea trecuse. Lăsase sute de semne, presărate prin memorie, prin calete, prin setare și prin convingeri, învăluitoare, totală, trăită cu atîta bucurie deplină cîtă încapea în sufletul meu și cît cuprindea mintea mea. Dar ea, Adolescența, trecuse.

Abia atunci cînd serialul pentru copii al Cristiane Nicolae se sfîrșea simțeam cu o anume distinctă nostalgie că Ivone Cezar era chiar întruchiparea duloasă pe film a poeziei adolescenței.

Poezia unei pelicule ca *Țăpînarii*? Poezie spusă, explicită, o poezie a scenariului, a mis en scene a imaginii. *Țăpînarii* a fost filmul de debut al regizorului Ioan Cărmăzan, un film atipic pentru debut. Cărmăzan, cu obstinarea lui artistică de-a acorda fiecărui detaliu importanță extremă, de-a combina, concentra și recom-pune cu o răbdare de pictor artist, de-a-și face distribuții adecvate (va continua și-n *Lisca*, și-n *Sania albăstră* va opta totuși pentru o poezie a declarativului).

Îmi amintesc sentimentul de contrariere pe care l-am avut la episodul caderii bradului, splendid în sine, filmat au ralenti. Mi se părea că lumea aceea, a țăpînariilor era de-o încredinare care refuza tocmai autocontemplarea poetică. Și poezia poate stîrni controverse, nu?

În *Ochi de urs* de Stere Gulea, o pictură înfiorată cu uleiul lui Breughel, după Mihail Sadoveanu. Ana (Daniela Vlădescu) îngină o melodie, plutește cu o coroană de flori pe cap, iubeste, naște, suferă, moare cu fiară dureroasă. Nimic nu e împlător în *Ochi de urs*, nici o tresărire a mușchilor feței lui Dragoș Păslaru, nici o pată de culoare, nici un cadraj din imaginea de mare rafinament plastic semnată de Florin Mălălescu. Poezia acestui film e una de atmosferă, magică aproape, de tulburare și poveste.



Aburul nostalgic al dimineții ce trece (*Racheta albă* de Cristiana Nicolae după romanul lui Ludovic Roman cu Ivone Cezar, Radu Nicolae și Adrian Vîlcu.)

Penru a picta lumina, Matisse a plecat în Maroc. Pentru a filma lumina acestui *Cîntec în zori* (producție a Studioului de film TV) Constantin Chelba a pîndit anotimpurile într-un sat din marginea Ardealului. Punctele de forță ale filmului lui Dinu Tănase sînt și punctele de poezie. Ele fac din *Cîntec în zori* o apariție cu totul deosebită în cinematografia noastră: copilul Mihai Brătîlă și miza imaginii. De o naturalețe fascinantă, cu un rar instinct artistic, Mihai Brătîlă trăiește un personaj cu totul de neuitat, de la început, din scena idilică de pe malul riului și pînă la ultima, aceea în care în timp ce cîntă la taragot într-o lăcărnă cu porumbel, e răpus de glonț. Regizorul Dinu Tănase și-a așezat, evident, filmul sub semnul autorității imaginii, imagine în care operatorul Constantin Chelba s-a întrecut pe sine în inventivitate și finețe. O pădure înfiorată de toamnă galbenă în care un copil urcă dealul călare pe un cal alb, o fată ucisă de fasciști într-un cîmp de flori, o stea căzătoare însoțind cu simbolul ei (Micul print, nu?) traiecul unui personaj, o seară de muzică într-un azil de bătrîni din Slovacia, o fetiță cu pălărie verde propunîndu-ne cu tragică inocență ideea absurdității războiului, un proprietar de cinema revăzînd o scenă de film în sala goală, aburul cealului jînduit de ochii înțepoși de febră, un copil

care moare pentru țară aureolat de soare, într-o filifire de aripi de porumbel.

Tandrețea și duritatea, lentoarea și dinamismul, inocența și cruzimea, alternează pe parcursul acestei povești în care poezia pătrunde în toate firidele.

Poezia personajelor, poezia actorilor... Sînt actori capabili să presare puțin din poezia sufletului lor în orice rol. Așa e Irina Petrescu. Orice rol aș decupa acum în memorie din filmografia ei, îmi lasă în suflet dîra unei clipe de fior poetic. Mă opresc cu gîndul, brusc, la personajul din *Singur de cart* (regia Tudor Mărcușu). Cît din frămîntarea acelei femei nu vine din apăsarea spre problematizare a Irinei Petrescu? Și totuși, visez o poezie scrisă într-o bună zi anume pentru ea...

Îmi vine-n minte, de fiecare dată cînd îl contemplu chipul prins chiar de-un rol episodic cum în filmele de televiziune *Borna* (regia Petru Maier) și *Cîntec în zori* (regia Dinu Tănase) imaginea micii anemone pe care Ritke o văzuse cîndva la Roma. „Ea se deschisese în timpul zilei atît de mult, încît noaptea nu s-a mai putut închide.”

Cleopatra LORINȚIU



O temă
cu
variațiuni:

muzica de film

De la pianul din sala de spectacol, de pe vremea când, pentru vestea de pe ecran, se improviza un acompaniament oarecare, până la sintetizatorul portabil de astăzi, e o cale altf de lungă... Deși cu un limbaj propriu (de asemenea universal ca și limbajul cinematografic), deși cu o străveche origine, muzica, în arta filmului, s-a păstrat mult timp doar în domeniul semnelor de punctuație, sintaxa și etimologia aparținând montajului... În paginile care urmează nu ne-am propus să schițăm retrospectiv o evoluție, ci doar „să luăm temperatura” momentului prezent în cinematografia noastră în spațiul muzicii de film. Ca „termometru-diapazon” am folosit o dublă exclamație (sau interogație, depinde de retorică: „Muzica de film — o stare de colaborare, o stare de inspirație?”) Punctele de vedere afirmate direct sau indirect în acest „colocviu” pot servi oricând ca bază pentru o nouă discuție în care să fie antrenati și alți cinești, și alți compozitori care să-și spună și ei părerea. Subiectul este extrem de generos. Discursul muzical — e lucru știut — are capacitatea de a comunica, de a sugera, de a armoniza și investiga. Dar, în cazul particular al muzicii de film, depinde care este izvorul inspirației și, de asemenea, care sînt limitele impuse fanteziei componistice, ideal fiind stimulul reciproc. Deci, despre reciprocitate...

Trăirea
aventurii

Muzica
o „stare”
a filmului

Este un anume fel de a simți un film, încă în starea de gestație, în perioada formulărilor pe hîrtie și apoi în

perioada realizării propriu zise: filmul trece prin tine ca șuvoiul unei ape, ca scurgerea unui torent de stări vizuale-auditive, spațiale-temporale... și în acestea e cuprinsă muzica, și ea curgere, și ea șuvoi... Muzica unui film nu e altceva decât această participare auditivă-temporală la o curgere... Ideile, sentimentele sînt forța structurală a acestui șuvoi care te parcurge într-una, pînă la împlinirea finală, în materia unui film... Dar... de ce e nevoie de muzică? Au fost filme mute, sînt filme vorbitoare numai... și ce filme! Atunci?... Întrebare care n-are decât un singur răspuns: întocmai unui chip ce-ți cucerește sufletul și care-ți va purta valul sentimentului; întocmai unor culori ce te obsedează și iau parte la dinamica schimbării; întocmai unor forme ce se aliază, prin ritmica lor, la ritmica ce te străbate, așa se insinuează muzica iubită înglobîndu-se, părtaş, la starea de **devenire** care e un film. Desigur, ea a fost încă dintru început simțită, intuită, aliată în sertarele ascunse ale memoriei... ale memoriei unui film... Poate aceiași, dintotdeauna. Muzica simțită astfel nu e tautologică, cum nu e astfel culoarea; nu e adjuvant cum nu e unul chipul; nu e sprijin cum nu e lumina și cum nu e întunericul... Ea face parte din inconfundabila materie a filmului... și nu a muzicii; cum sculpturile lui Bernini fac parte, la San Pietro, din arhitectură.

Întîlnirea cu compozitorul este întîlnirea cu un rezonator al acestor curgeri de ape încă nemărturisite. El, intuit ca atare, devine partener al aventurii scoaterii lor la suprafață. Cînd participarea sa e totală, muzica lui devine cu adevărat muzica unui film, nu a unui compozitor. Este cea mai prețioasă muzică de film aceasta. Compozitorul ales astfel are afinități de gîndire, de simțire, intuiții ce merg pînă la a-ți percepe pulsul interior al ființei gîndind, imaginînd, visînd un film... Mai mult decît spusul, la el contează, credincios tovarăș de explorare, trăirea însăși a aventurii.

El știe să-și extragă vîltoarea partitură din felul cum regizorul său privește un actor, cum alege, tatonează o fotografie, un colț de stradă, un copac... El „vede” filmarea cu ochii ce vor privi ecranul, dar o reține cu urechile ce vor asculta muzica acestuia. Ritmurile și le culege în sala de proiecție, cînd tehnicienii comentează cu glas tare „dublele”, iar tonalitățile în clipa cînd aude vocile acelor actori ce „joacă” în film. Compozitorul de film e acela care intuind asemănarea fluxului auditiv muzical cu fluxul spațial-temporal, vizual-auditiv al filmului, se supune acestuia și nu-i siluetește prin o curgere contrară. Compozitorul de film e acela ce trăiește „viața sa în film” și nu „filmul său” în viață... E prețioasă întîlnirea cu un asemenea artist și filmele răsună de ecoul unei asemenea bucurii a conșonanței.

Tovarăș de drum la șapte filme mi-a fost astfel „inventatorul” de muzică de film Harry Malorovici. Scriu „inventatorul” pentru că el, intuind serviciile muzicii însumate filmului, l-a inventat primul, aici la noi, grandoearea subtilă, pînă la a o topi cu totul în magma curgătoare a filmului. Era viața sa în film... Dar unde mai era compozitorul?... Neîntîlnindu-l filmul podoabă a vieții, compozitorul era dat

disparut. era căutat cu lumina de spermanțet a ricanării, invidioasă, a celor din breaslă și... pătimea. Nu-l auzeau pe el, podoabă a filmului. Căci... era, superbă dăruire, complet înglobat acestuia... Desigur, muzica sa nu mai era muzică, nu putea fi, căci era cu totul și cu totul de aurul... unui film. Așa se făcea că „H” stătea, fie în anii tineri, fie în deplină cărunție, din zori și pînă în noapte la discuții, probe, filmări, montaje, remontaje, re-remontaje, mixaje... prezentări, re-re-prezentări, premiere și nepremiere... Era cu totul al... filmului. Așa era, deci, și muzica sa. Adesea interpretată chiar de el, la un pian sau o

lumea jazăului „made in Romania” și se integrează echipei realizatoare, membru activ, frenetic chiar, dînd cu plăcere prin mintea copiilor pentru a se subtiliza ductil în materia filmului lor. Cîntînd ba la bass, ba la piano, ba dirijînd „în draci”, Johnny face muzică... de film!... poate chiar și cu jazz... nu știu, trebuie să revedem filmul. La fel se tortura să se supună curgerii imaginilor, de atîtea ori, și Liviu Tudan, aducînd al său har... la diapazonul unui film... al nostru, al unei echipe.

S-ar părea că nimic nu este mai simplu, avînd în vedere asemănarea de materie, de substanță (un flux au-



Mușchetarii în vacanță de Alecu Popovici și Savel Stîopol, secondați muzical de Johnny Răducanu

orgă, la o claviatură electronică supersofisticată sau fluierînd pur și simplu... (Cu fața spre public, **Flăcăul și focul, Ultima noapte a copilăriei, Aventuri la Marea Neagră, Agentul straniu, Ultimele zile ale verii, Falansterul**).

Un alt senior al muzicii care mi-a dăruit cu o sensibilitate înțelegere melosului său, adevîndu-l curgerii montajismului din **București, oraș înflorit**, Aurel Giroveanu, mi-a rămas adînc întipărit în inimă ca un devotat tovarăș de început de drum... Apoi întîlnirea cu Gheorghe Dumitrescu la **Approape de soare**, care, părăsind generos arsenalul personal simfonic, trece „cu arme și bagaje” la film, supunîndu-se lumii imagistice, curgerii de montaj, îmbogățînd-o. Pentru candoarea copilăriei, Johnny Răducanu, mai de curînd, în **Mușchetarii în vacanță** renunță la splendida izolare în

ditiv-temporal, un flux audio-vizual-temporal) decît mariajul acestor, aparent spontan, al compozitorului cu filmul, al muzicii lui cu filmul... Aparentă, desigur... Așa cum culoarea unui tablou trăiește numai fixată pe pînza acestuia, iar culoarea unui film doar în curgerea sa, la fel și sunetul muzicii trăiește doar în intonarea sa independentă, în timp ce „muzica filmului” trăiește doar înglobată în fluxul acestuia. O problemă sau extrem de simplă sau extrem de complexă. Regizorul e singurul ce și-o va imagina, elucida... sau într-un fel, sau într-altul.

Savel STIOPOL



muzica
de film

Genericul uvertura operei

Un secret prețios
pentru
„rețeta succesului“:
tema muzicală

Mergi pe stradă și, de la o fereastră, dintr-o curte ori dintr-o grădina, auzi, deodată, fluierată, în chip de semnal, de către vreun puști, o frin-

punde imediat, fără gres: „E din genericul cutărui sau cutărui film sau serial!“ Și te întrebi, atunci, dacă nu-mai repetarea în fiecare săptămână, uneori vreme de luni de zile a fixat în memoria micilor telespectatori melodiile în cauză sau dacă nu cumva muzicile acelor generice aveau într-adevăr niște calități speciale... Dacă nu cumva autorii lor — rareori, totuși, veritabile personalități ale artei compo-nistice — aflaseră și aplicaseră acolo un secret prețios pentru „rețeta succesului“... Și dacă nu cumva o asemenea forță de șoc ar trebui să aibă — în folosul filmului întreg — muzica pentru genericul oricărei opere cinematografice...

Căci, de fapt, ce altceva reprezintă, astăzi, genericul unui film dacă nu echivalentul uverturii unei opere? Vremea când primele imagini ale peliculei serveau doar — sau, în cel mai fericit caz, mai ales — spre a prezenta numele (rareori și chipurile) creatorilor și interpretilor săi a trecut demult; astăzi, fiecare regizor rîvnește să spună în acest preambul ceva important despre și pentru mesajul filmului său — exact așa cum făceau și compozitorii de operă în uverturile lucrărilor lor, pe vremea când uvertura mai era la modă... Oare dintr-un simplu capriciu să fi scris Beethoven patru uverturi pentru singura sa operă or pentru că a încercat iar și iar să găsească expresia cea mai potrivită unei muzici care să sintetizeze în numai câteva pagini, parcurse în puține minute, un întreg univers pe care îl creează desfășurarea celor două acte ale lui „Fidelio“? Să nu uităm, apoi, că doar cu prețul acestui efort repetat Titanul a reușit să pătrundă, cu una dintre cele patru versiuni — „Leonora III“ — în seria compozitorilor ce se bucură de privilegiul ca uverturile lor să trăiască și de sine stătătoare, urcînd din fosa de operă pe podiumul concertelor simfonice...

Ei bine, dacă un generic capabil de o existență independentă pare — deocamdată, căci... cine știe?! — un nonsens, în schimb genericul-metaforă-a-filmului, tot mai des întâlnit, este remarcat, comentat și memorat cu un interes cel puțin egal cu acela manifestat odinioară pentru uvertură de către spectatorii premierelor de operă. Iată, îmi vine acum în minte genericul situat pe primul loc, într-o ierarhie personală a peliculelor românești pe care le cunosc: încet de tot, din întuneric, se apropie venind de tare departe un ochi de lumină, abia cînd el a umplut tot ecranul, înțelegi că aparatul de filmat înalță nu pe orizontală, cum credea, ci pe verticală, și că misteriosul triumghi de forma unui ochi este, de fapt, format din ultimele tronsoane, de jos, ale unei scări foarte înalte, pe care camera de luat vederi coboară lent, egal, implacabil. Nu întîmplător, aceste ultime tronsoane ale scării vor fi teatrul unui palpitant deznodă-mînt... Da, n-am uitat nici un detaliu vizual din genericul **Omului în loden**. Știu și cine este regizorul filmului: Nicolae Mărgineanu. Îmi amintesc și modul inspirat în care muzica lui Cornel Țăranu amplifică tensiunea tramei polițiste. Ce-i drept însă — oricît mi-ați cere — n-aș putea fluiera nici una din temele ei...

Luminița VARTOLOMEI

„Ce e muzica
de film?
„Ascultați
și veți vedea!“

I-am spus furios:
vrei o melodie așa:
tra-la-la?

De fapt îmi
ieșise pe gură
șlagărul anului

Intrebat fiind, la una din numeroasele întîlniri cu iubitori ai muzicii — ușoară sau mai puțin ușoară — în marea lor majoritate tineri: „De fapt, ce este muzica de film?“ — am fost tentat să dau un răspuns mai puțin laconic. După câteva secunde de gîndire, m-am grăbit să explic. De la primul cuvînt articulat mi-am dat seama, de fapt în acea secundă infinită care aduce broboane de sudoare pe frunte, cît de greu era să-mi formulez răspunsul, neexistînd niciunde vreo definiție precisă. Așa că bilbiiala a început: „Vedeți dumneavoastră... muzica de film este... este ceva... așa... este ceva ca și cum ar fi... dar să nu se audă...“ Și de aici a început vacarmul de risete. Iar eu simțeam cît de penibil fusesem. Dar nu! Ceea ce am spus, felul în care mă poticnisem în cuvinte, totul a fost interpretat ca o glumă pe care și-a permis-o cel care le vorbea, adică eu, muzicianul cu bogata lui experiență în ale muzicii de film! Tocmai rula pe ecrane, cu mult succes, prima serie din filmele lui Mărgelatu.

Ei bine, multă vreme m-am gîndit la o formulă care să cuprindă în ea un răspuns la întrebarea ce mi-a fost adresată. Am mai „scris“ de atunci muzica la vreo 10 filme, unele destul de grele, dar răspunsul acela serios și plin de adevăruri tot nu l-am găsit. Exasperat, mi-am propus să aleg „mî-nima (oare?) rezistență“: fiecare muzică de film să fie răspunsul pentru curioși...

De fapt, munca muzicianului începe din momentul cînd este chemat de regizorul filmului care îi povestește, în mare, subiectul. Apoi scenariul literar, apoi scenariul regizoral, apoi primul tur de manivelă, apoi o vizionare parțială, apoi o vizionare totală în „priză directă“, apoi o vizionare totală cu toate „P.S.-urile“, apoi — în sfîrșit! — la masa de montaj, fixarea momentelor și „cotelor“ care privesc muzica. Să admitem că ar fi „ușor“ pînă aici! Dar discuțiile cu regizorul? Dar nopțile și zilele în care trebuie „să vezi“ filmul „pe pereți“ să te poți inspira? Dar eroii care te înșoțesc la orice pas și în vis chiar? Dar audițiile la pian cu regizorul? Dar orchestrarea muzicii? Dar găsirea timbrelor instrumentale

Potențînd tensiunea intrigii
polițiste: *Un om în loden*
de Nicolae Mărgineanu,
muzica Cornel Țăranu
(cu Florina Luican)

tură dintr-o muzică pîrîndu-ți teribil de cunoscută. Te chinui îndelung — adesea zadarnic! — să-ți amintești de unde o știi... Ei, băieții care o fluiera chemîndu-se la joacă, și-ar putea răs-

capabile să transmită ideea muzicală? Dar înregistrarea muzicii în cele mai bune condiții? Dar fixarea ei pe peliculă în cele mai potrivite sau „fericite” momente? Dar mixajul general al filmului? Dar vizionarea?... Cam lung — nu?! — drumul până la stringerile de mină, pupăturile de rigoare la premieră și... cele câteva cuvinte afectate muzicii în cronică de film!

Cînd am debutat (**Vacanță la mare** — 1962), scenaristul filmului, mai tirziu regizor de filme muzicale, regreta-l meu frate Cezar căruia îi dădorez începuturile mele în film, mi-a cerut o temă muzicală care se dorea a fi „slăgarul” filmului. I-am cîntat melodia și mi-a aruncat-o la coș... A doua la fel. Am mai compus încă 8 — în total 10! Toate la coș! Acel infernal „coș”, dar în care ce se aruncă nu se... fluieră! Abia după alte două săptămîni, în autocarul care ne ducea la Buftea, plin de nervi, i-am spus: „Ce vrei? O melodie infantilă, idioată, așa, la, la, la, la, etc.?” (i-am fredonat, mai mult urlînd). S-a repezit la mine: „Scrie-o repede, asta e ce vreau!” Îmi ieșise pe gură, de fapt, slăgarul filmului: „Serenada tineretii” (Se mai cîntă și azi!...)

Cu Francisc Munteanu a fost și mai greu. La filmul **La patru pași de infinit**, nu mi-a cerut decît... șapte teme muzicale pe aceeași temă. Ana și Mihai. Tema dulce, sentimentală „să rămîna în urechile și inimile oamenilor spre a-și aminti de eroii mei” spunea el. Vai, ce simplu?... Îndrăgostit fiind de eroii lui, inspirat de drama lor, produs al odiosului război, am scris cele șapte teme pe care le-am înregistrat la pian și i le-am dat pe bandă de magnetofon. Două săptămîni le-a ascultat noapte de noapte. În sfîrșit, primesc un telefon nocturn: „Muzicantule, am ales tema nr. 5!” Laconic cum îl știu. Dar a fost bine!

Calotescu mă cheamă la Buftea să-i văd filmul **Camera albă**. Îmi spune: „Dacă nu îmi faci o muzică albă, să simt albul în mine, nici nu discut!” Alt laconic! A ascultat-o, obli-gîndu-se să stea cu ochii închiși: „Perfect, am văzut alb. O.K.” Numai eu vedeam... negru.

Manole Marcus, **Orgolli**: „Vreau o temă discretă, filozofică, melodioasă, să mă înfloare.” Scurt! Am făcut-o, am ascultat-o împreună, la pian; de acord, e bine! Dar eu nu eram mulțumit. Doream altceva, mai aproape de eroi. Cînd lui Manole îi place ceva e greu să-l convingi de altceva. Totuși... scriu altceva. Înregistrez, de probă doar, cu un pian și un violoncel. Îl chem la mine, îi pun pe bandă de magnetofon, împotriva voinței lui; ascultă și zice: „Ești nebun! Asta-i temă!” Bine, zic eu, s-o orchestrez! El: „Dimpotrivă, rămîne așa cum este”. Și toată muzica a fost, de fapt, un dialog: El-violoncelul, Ea-pianul. N-a fost rău deloc.

Regretatul Doru Năstase, la prima serie cu Mărgelatu: „Bătrîne, să-mi scrii pentru el o temă în stil „western”, dar cu parfum românesc, să-l umanizăm pe acest Mărgelatu că-i de-al nostru și-i simpatic!” Nimic mai simplu!... Tema muzicală continuă și azi. I-a plăcut și lui Vitanidis, și lui Mircea Moldovan, regizorul ultimei serii (sper — totuși — să continue maestrul Eugen Barbu)

Nu de mult, la una din prezentările de gală ale filmului **Cucoana Chirița**, mi s-a dat și mie cuvîntul și am avut

ocazia să fac publică următoarea afirmație: între mine și Draga Olteanu s-a născut o dragoste profesională nemaipomenită! De la bun început ne-am ajutat reciproc și ea mi-a sugerat calea pe care trebuie să o urmez. Așa că — am spus atunci și o repet și acum — dacă muzica place, e meritul meu, iar dacă nu, de vină e Draga Olteanu!... Desigur, treaba a fost mai serioasă, de fapt. A trebuit, mai întîi, să-l studiez pe Flechtenmacher și să mă studiez și... pe mine, ca să pot să văd în ce măsură există posibilitatea unui „mariaj” de stiluri, de maniere. Termenul a ceea ce am realizat eu se cheamă „transcripție liberă”: am preluat două trei momente, le-am reorchestrat și restul am compus în spiritul melosului nostru tradițional, în parametrii melodici ai timpului, evitînd ritmurile vetuste. Cu Draga am avut zeci de ședințe în care ea îmi cînta ca să prind gustul și să înțeleg ce așteaptă de la mine. Fiind și regizor secund, ea s-a ocupat și de înregistrarea melodiilor, eu doar i-am învățat pe actori să cînte. Bineînțeles, nici meritele „șefului de orchestră”

Refuz snobismul

Rar mi-a fost dat
să constat
cum o muzică bună
poate fi utilizată
atît de rău

A combina „teama” cu care te împînă necunoscutul fiecărui film cu ceea ce știm că trebuie să-ți fie literă



Mărgelatu și Buză de Iepure și temele lor muzicale în serialul lui Eugen Barbu (Florin Piersic și Sobi Ceh însoțiți de inspirația lui George Grigoriu)

Mircea Drăgan nu sînt mai modeste, el îngrijindu-se de întreg ansamblul muncii noastre. Lucrînd la partea a doua, „Chirița în Iași”, mi-am propus să o inițiez pe Draga Olteanu — care e foarte muzicală — și în teoria componistică. Poate, de acum încolo, își va scrie singură muzica și nu va mai avea nevoie de mine...

Deci muzica de film „o stare de inspirație — o stare de colaborare?” Și una și alta!

Nici nu se putea altfel!

George GRIGORIU

de lege, și anume „probitatea profesională” (nu-i nici o contradicție) te obligă ca, de fiecare dată cînd scrii muzica unui film, să cauți o soluție pe cît posibil unică. Astfel încît contribuția ta să fie una din liniile amprentei pe care o lasă pe retina și în conștiința oamenilor această și numai această peliculă. Nu toate subiectele asupra cărora meditezi în lucru îți solicită pe deplin resursele, nu îți este „frică” la fel chiar de toate imaginile și cuvintele ce ți se oferă cînd scrii muzica pentru ele, nu trăiești cu ace-

eași ardere confundarea totală cu niste personaje, cu dialectica vie potrivit căreia ele trăiesc; nu te misti cu aceeași intensitate sufletească în lumea formată din altele coordonate: lumină, culoare, opacitate (opacitate vizuală, uneori opacitatea rațiunii)... Dar am constatat că, în măsura în care te implici mai profund și mai complex în lumea filmului de care încerci să te apropii prin munca ta, în aceeași măsură soluțiile sonore pe care le adopți se simplifică, muzica devine mai vie, mai simplă, mai discretă și totuși mai pregnantă. Așadar, pledez pentru calitatea ideilor simple, mai bine zis epurate de orice stufozitate greoaie, idei la care se ajunge după parcurgerea unui drum complicat și adânc. Pledez pentru o muzică de film universală, perceptibilă ca sens și sentiment în orice loc și în orice timp, chiar dacă, sau mai ales dacă, particularul național este prezent. Pledez pentru refuzul snobismului, al modernismului prost înțeles, al complicațiilor abconse și care maschează ideea și mesajul.

Aș menționa câteva filme a căror muzică mi s-a părut impecabilă din toate punctele de vedere: filmul italian **Clasa muncitoare merge în paradis** — o muzică extrem de economică, un „semnal” aproape, de o rară elocvență; filmul lui Hitchcock **Vertigo** pe care nu mi-l pot imagina detașat de fluxul sonor discret, cald, straniu, nobil în care este învaluită mai toată pelicula și **Gară pentru doi** — cu ce tandrețe simplă te cheamă compozitorul lângă bițele suflete răgăsite ale acelor minunate personaje! Cu ce profesionalism înalt combină timbrul cald al instrumentelor clasice cu cel al sintetizatorului în momentele de generic și final când acesta sugerează asimilarea contingentului de către fluxul general. Lista preferințelor mele este mare, însă un exemplu negativ pentru mine îl constituie muzica filmului **Love Story**. Rar mi-a fost dată să constat atât de acut cum o muzică bună în sine — celebra melodie a devenit șlagăr internațional — poate fi montată și utilizată atât de greșit încât să nu-și mai îndeplinească menirea și să devină doar o etichetă pe care se scrie „smile” sau „cry” sau mai știu eu ce.

Subliniez faptul că o muzică bună poate fi distrusă în montaj. Iată-mă, așadar, vorbind despre montaj. Și spunând ceea ce știu cu toții: montajul muzical este un gest capital, de multe ori colectiv, mixajul, la fel, scrierea muzicii — act de responsabilitate individuală — de asemenea. Iată, așadar, cum meseria noastră se desfășoară doar prin gesturi capitale..

Cornelia ȚĂUTU



**„Burlăcău” cu trei peceți de Eugen Mandric
și Constantin Vaeni cu Victor Rebengiuc,
Olga Bacătaru, Constantin Fugașiu,
Cornel Nicoară, Papil Panduru; muzica Cornelia Țăutu**

**Tonul face
muzica...
și în film**

**Filmul te apropie
de arta sunetelor
Muzica bună
te apropie
de arta imaginii**

Filmul este cea mai democratică Artă — inclusiv din perspectiva accesului material, posibil oricărui consumator. În condițiile când arta sunetelor continuă să rămână dependentă de o temeinică instruire, necesară înțelegerii ei superioare, integrarea muzicii în universul filmului îi deschidea acesteia și prin aportul vizualului, noi valențe expresive. Deci, o mai largă audiență ce tinde către totalitatea celor care se adresează artei și cărora arta le oferă catharsisul.

...Dacă filmul mut a cerut muzică, în schimb, azi, muzica, recurge, uneori, la imagine. De exemplu, la susținerea tezei de doctorat în muzicologie, un coleg (E.T.) a simțit nevoia să o ilustreze cu imagini. Turbator este „Cortegiul” în memoriul Avram Iancu, cu text de pe epitaful eroului, de Cornel Țăranu prin conducerea exprimării înspire vizualizare. La una din producțiile clasei de compoziție a Conservatorului Clujean, studentul (pe atunci) Kelemen László a prezentat un cvartet de coarde, însoțindu-l cu proiecții. Nu înseamnă însă că muzica „absolută” ar fi în agonie! În film, muzica devine funcțională; cu ajutorul imaginii, îi dispare caracterul „abstract” (din cauza căruia, nu o dată, se întâmplă ca auditoriul din sala de concert să folosească apre-

cierea generală „Interesantă muzică”, nu cumva să pară el... neinteresant, acoperind astfel faptul că de înțeles, nu a înțeles nimic.) Filmul, deci, îl poate apropia pe om de arta sunetelor — fapt ce nu exclude educația muzicală, ci îndeamnă spre ea.

...Funcțiile muzicii de film pot fi de comentariu, acționale sau ilustrative. În cazul celor ilustrative, apare pericolul de pleonasm — și acest lucru este cu atât mai grav atunci când imaginea exprimă un nonsens care, astfel, prin repetarea în muzică, se amplifică.

...Oricât de reușită ar fi, în sine, muzica unui film, ea nu poate salva un film prost. A se suține contrariul ar fi ca și cum unii ar simula că fac artă și ar fi aplaudați, ar fi ca și cum unii s-ar preface a căuta adevărul și ar fi convinși chiar că l-au descoperit ei înșiși.

...Cred că muzica unui Film (de artă) trebuie compusă în faza investigării scenariului. Pentru ca: 1. regizorul să se familiarizeze cu muzica înainte de începerea filmărilor; 2. (și nu în ultimul rând) ca muzica să reflecte *ideea filmului*, adică să se poată exprima dincolo de imagine — nu pleonastic. Subliniez: Ideea, odată vizualizată, te coboară la ilustrație, existind riscul să-ți blocheze imaginația — oricât de sugestivă ar fi imaginea. Ceea ce nu înseamnă să nu participi la filmările secvențelor-cheie, trăind, alături de echipă, drama face-rii, se amplifică respectul față de regizor, operator, actori și ceilalți colaboratori; de asemenea, pentru ca să constăți dacă muzica nu a fost prea modestă sau prea generoasă față de secvența respectivă.

...Am fost întrebă odată ce-i lipsește muzicii românești de film. Aș răspunde din nou: uneori, Filmul. Nu din cauza scenariștilor, nu a regizorilor, scenografilor, actorilor, operatorilor, nu a compozitorilor — ci pentru că nu toate comisiile au Talent.

...Despre creația în artă se poate vorbi, dar ea nu poate fi explicată, nici măcar de autorul ei. Ea este un fenomen inefabil, Miraculos.

...După trăirea, ca spectator, a unui



Stilul filmului,
dar și stilul muzicii:
Trecătoarele iubiri
de Malvina Urșianu,
cu George Motoi
și Maria Cumbari,
compozitor:
Tiberiu Olah

film întrebăm: „Ai văzut și tu filmul...?” Nu înseamnă că îi ignorăm muzica ori că am afirma că ea nu trebuie să se facă auzită. Muzica se contopește cu ceilalți parametri expresivi ai filmului, dar trebuie să se facă simțită. Muzica, în această sinteză, contribuie la crearea unei stări, pe care aș numi-o „starea de generozitate”.

H. MAIOROVICI

**Ce-ai zice
de o colecție
discografică?**

**Nu ne place formula:
asta-i marfa,
vezi ce poți
face cu ea**

Mi-aduc aminte de o anecdotă care povestește despre modul de viață al unui englez naufragiat pe un atol pustiu din mijlocul oceanului. „Acest bordei este locuința mea, celălalt este clubul pe care îl frecventez...” „Bine, dar vedem construite trei bordeie...” insistă salvatorii. „Celălalt este clubul pe care nu-l frecventez”.

Orice proces de creație este cu atât mai viguros cu cât la baza lui se află o confruntare dialectică ce stă pe propriile-i picioare. Compozitorul — poate cu excepția „muzicalelor”, dar chiar incluzând filmele cu multe play-back-uri (elemente muzicale ce preced filmarea) — compozitorul, deci, este primul și cel mai important dintre „străinii” cu care se confruntă

filmul. Este primul său spectator, al cărui comentariu, filmul și-l asumă tocmai în dorința de a rotunji sensurile pe care vrea să le vehiculeze. Așa pusă problema se poate „roști” noiclan, la infinit, pe tema imaginilor sinestezice, a comentariilor de plastică, de imagine și culoare, de zgomete și muzică din film. Un regizor cu o oarecare cultură muzicală ar putea invita la dialog (la comentariu) personalități muzicale ca Ștefan Niculescu sau Aurel Stroe (maestru ce și-a pus multe probleme în domeniul muzicii de spectacol), oferindu-le probleme pe măsura capacității lor de a da replică. În condițiile obișnuite însă, se recurge la capacitatea unor compozitori de a fi și cinești autodidacți, sau, în cel mai rău caz, la rutina altora, dialogul purtându-se „acasă”, pe terenul regizorului și sub semnul lui: „asta-i marfa, vezi ce-i poți face”.

Oricum, chiar dacă Oschanitzky și încă alți citiva nu mai sînt, nu de compozitori duce lipsă filmul românesc pentru a deveni spectaculos la capitolul muzical, cît de arhitectul care să știe să construiască „al treilea bordei” pentru locuitorii pe care, chiar dacă nu-i cunoaște, îi poate presimți. Nu numai înspre cele ale muzicii, unde orice nume, oricît de mare, pe generic rămîne tot subaltern regizorului — și e normal să fie așa — dar în toate detaliile poveștii și punerii în scenă e nevoie de umbra „clubului pe care nu-l frecventăm” pentru ca problemele să ajungă în această calitate: de probleme, la spectator — pentru ca mesajele filmului să fie acidulate și nu apă chioară.

Anecdota cu al treilea bordei e valabilă în toate tentativele în care nu stăpînim toate datele problemei în studiu și aceasta se întîmplă, practic, peste tot unde se studiază probleme reale. Ca intermediar între compozitor și regizor, îndrăznesc să-i sfătuiesc și pe unii și pe alții să construiască al treilea bordei — cel pe care nu-l frecventează — și, în timp, el va începe să aibă nume și personalitate.

Horea MURGU

**O alchimie
a sunetelor**

**Fără colaborare,
fără flacără comună,
nu poate
să apară Filmul.**

La început a fost haos, se spune, uneori. Așa a fost și cu mine. La început nu știam nimic. Nici despre inspirație, nici despre colaborare și, evident, nici despre film. Doar cite ceva, așa, pe ici, pe colo, despre muzică (doar terminasem Conservatorul, ce naiba...) Doar bănuiam. Bănuiam că trebuie să fie multe bucurii pe care trebuie să le aflui (de boala aceasta nu m-am vindecat nici azi, de altfel...). Și, într-o zi din vara lui 1949, m-am angajat în cinematografie, la montaj. Și, uite-așa, tot lipind eu cu acetona pelicule peste pelicule, am început a-mi... confirma bănuiele. Am aflat înții despre colaborare, fără de care nici măcar nu puteam lipi peliculele mele. Puțin după aceea, cînd am început eu însumi a scrie muzică de film, ea, colaborarea, era demult

Muzica, asemeni luminii...
(*Falansterul* de Florian Avramescu, Nicolae Dragoș și Savel Stîopul, pe partitura lui H. Maiorovici, cu Adrian Pinte)





*S-a furat o bombă de Ion Popescu Gopo,
pe genericul căruia compozitorul Dumitru Capoianu
figurează cu succes (interpret: Iurie Darie)*

lege. Dar aichimia aceasta ciudată și pasionantă a coloanei sonore, cu libertatea deplină de a-ți alege soluțiile partiturii și formația pentru care scrii (o, tempora...), dar și cu supunerea totală și oarbă față de stăpînul necontestat (și incontestabil, pe atunci) al filmului, regizorul, au creat imediat nevoia unui articol ce nu se găsește încă inventariat și nici omologat în vreun registru. Nevoia de *Idel*. Ori ideea vine (sau nu vine, oricît ai chema-o!) și asta înseamnă, orice am spune, inspirație. Și, așa, aflînd despre colaborare și despre inspirație, la masa mea de montaj, am aflat despre film. Și am crescut în această credință și am crezut în ea cu tărie și

convîngere. Numai că, începînd eu a mă îndepărta de cei 19 ani pe care-i aveam cînd am lipit prima peliculă, și, înnotînd prin filme și iar filme, nici nu știu de cînd și de unde au început să mă macine îndoilele. Ce vreți, nu există credință fără îndoială sau, cum s-ar spune, „nuntă fără păruială și moarte fără bănuială”. Așa am început, mai spre bătrînețe, să mă uit mai bine în jurul meu. Cum spunea într-una din ultimele sale poezii Victor Ion Popa: „în priviri cu atît mai clare cu cît ochii vîd mai greu”. Și iată-mă coborînd încet, încet, scara pe care o urcaserăm gîfînd de efort, dar jubîlînd de bucuria cunoașterii; iată-mă aflînd din filme că uneori se

poate și fără inspirație, că „de unde nu e, nimeni nu poate să-ți ceară”. Și au ieșit filme bune... Că inspirația, bat-o vina, vine uneori pe neștiute și-ți suflă la urechea minții fel de fel de năstrușnici. Tu nu trebuie decît să ciulești urechea aceea și... să înțelegi ce-ți spune. Să traduci, adică. Și aici stă cheia enigmei. Iar eu, tot mergînd cu toiagul meu de bătrîn prin filme, am aflat, într-o zi, că se poate și fără colaborare. Nu că cineva n-ar fi vrut sau că vreun X s-a certat, pe parcurs, cu vreun Y (că totuși simtem cu toții oameni), nu, nici într-un caz! Dar aici e ca în căsniile acelea liniștite care durează o viață întreagă, în care cei doi convivi n-au ajuns să se cunoască niciodată. Îi vezi mergînd împreună dar, de fapt, trec unul pe lînga celălalt, pînă la moarte. Nu și-au cerut niciodată *mai mult* unul altuia pentru că — sau n-au avut nevoia de a o face, sau n-au găsit limbajul în care să comunice. Ei n-au ars la fiacără înlocuirea a iubirii (care-i posesivă, atunci cînd e...), iar furtunile nu i-au bîntuit și, atunci, „ex nihilo, nihil”. În materie de sudură, eu sînt un înepoiat: cred mai departe în fiacără!

Și dacă se poate și fără inspirație și fără colaborare, nu se poate oare și... fără muzică? Adică *muzica de film* fără muzică! Eu am văzut filme care nu au muzică de film, dar au muzică.

Dacă regizorului îi place? Una din devizele comerțului este: Clientul e mulțumit, marfa e bună! Și dacă se poate muzică de film fără muzică și muzică la film fără muzică de film, atunci nu se poate oare și muzică de film fără... film?

Dumitru CAPOIANU

Coloquiu realizat
de Irina COROIU

„Viața e un melo”

Așa se intitulează captivanta discuție dintre Françoise Giroux și Alain Resnais apărută în „Le Nouvel Observateur” cu ocazia premierei pariziene a filmului acestuia: *Mélo*. Filmul a fost inspirat de o piesă de teatru — „Mélo” este și titlul ei — a unui dramaturg „de boulevard”, Henri Bernstein. „De boulevard”, dar descoperit la vremea lui de marele om de teatru francez Antoine și găzduit de el ca un musafir de onoare la „Théâtre Libre”, teatru care ar corespunde unui off-off Broadway de astăzi pentru scena din timpurile numite belle-époque și chiar mult după aceea. „Viața e un melo” — este, desigur, o afirmație pretext pentru a intra în vorbă cu un cineast reputat a fi nevorbăreț. Are chiar aerul unei provocări. Dacă viața este sau nu un melo rămîne o chestiune de discutat, dar un film inspirat de o piesă intitulată „Mélo” nu se poate dispensa de muzică. (*Mélo* al lui Resnais a apărut în premieră mondială la Festivalul de la

Veneția 1966, dar nu în competiție ci, cum s-ar spune „în reprezentare” căci marii cinești ai lumii — Bergman, Fellini, Antonioni și alții — nu mai vin la importantele întâlniri cinematografice ca să primească lauri, ci mai degrabă să-î înmîneze altora). Inevitabil, discuția gazetei Françoise Giroux nu putea să nu invoce și muzica folosind chiar o turnură de stil malițioasă la adresa lui Resnais:

— Nu ați ocolit nici midineta care dormita în dumneavoastră, lertați-mă, vă tachinez. Îmi place mult filmul dumneavoastră și de aceea forțez puțin nota. De fapt voiam să spun că nu ați făcut concesii sensibilității în eroica folosită în *Mélo*. În piesă, eroii cîntau o sonată de Lekeu, un compozitor belgian de la începutul secolului, dacă nu mă înșel...

— Da, îl răspunde Alain Resnais — am găsit o înregistrare a lui Menuhin în albumul „Références”.

— Pe care ați înlocuit-o, bineînțeles, cu o sonată de Brahms. Numai că nici sonata asta nu se prea aude cine stie ce... Aș îndrăzni să spun că nu se aude destul...

— Am căutat să nu pun accentul pe asta — îl răspunde Resnais. Știi ce păreri puritanice am în ce privește muzica pentru film. Trebuie compusă de un muzician. Sigur că există unii care

preferă să folosească un disc, ceea ce este foarte bine dacă audiunea o prevede sau dacă eroii merg, de pildă, la un concert. În cazul asta, n-am nimic împotriva, dar consider că nu trebuie să folosești niciodată muzica unui compozitor care nu mai există astăzi ca pe o muzică de fond peste care se aștern zgomete de vehicule sau de pași. Pentru mine, muzica de film trebuie scrisă anume pentru film de către cineva care știe unde trebuie să înceapă și unde trebuie să sfîrșască ea. Povestea asta cu folosirea unui disc al cărui sunet se amplifică și — apoi se diminuează...! Sigur, poți da un fragment, un citat...

— Știu însă pe cineva care uzază și abuzează de modalitatea asta: prietenul dumneavoastră Godard.

— Într-adevăr, și o face bine, adică o făcea bine la început, cînd avea ceva provocator. Acum însă a devenit o manieră și nu mai are haz deloc.

Are sau nu are haz, problema care interesează este ce rol și ce fel de muzică cere filmul? Sau, pornind de la părerea „puritană” a lui Resnais, fără a o fetișiza însă, ne întrebăm și am întreba cîteva personalități ale lumii sunetului cum vîd ele „sunetul muzicii” alături de imagine.

Mircea ALEXANDRESCU

Improvizație cu o campioană mondială

note
de regizor

Lucrind la *Sper să ne mai vedem*, mă izbesc la un moment dat de o problemă de adaptare care-mi crează dificultăți serioase. Era o scenă în care tânărul inginer ajunge, în fine, să-l descopere pe directorul de la care avea nevoie de ultima aprobare. Și în scenariu secvența se petrecea în tribunele unui stadion de fotbal, în timpul unui meci, directorul fiind un aprig susținător al echipei de fotbal din localitate. Dar era iarnă, iarnă destul de solidă și ceea ce se-ntimpla înainte și după, era în toamnă toată ziua. Ce era de făcut? Era clar. Trebuia filmat într-o sală. Dar fotbal nu se joacă în sală. Cel mult mini-fotbal și acela, după cum se știe, se face foarte rar. Am cerut aprobarea ca scena să se petreacă în sală și cu alt sport și mi s-a permis. Am început să merg pe la sala Floreasca, m-am uitat eu la baschet, la volei, la handbal și dau de o superbă sală de scrimă, unde se pregătea chiar lotul național. Plastica sălii, atmosfera, însuflețirea, patimile chiar, erau la locul lor.

M-am decis: scrima. Și mi-am adus aminte de când jucam eu tenis de masă de performanță. Pentru că la tenis de masă, ca și la scrimă, o mare problemă e **cum se face foala**, adică cum se organizează strategia întâlnirii, între jucători, respectiv scrimouri. Și trebuia improvizat pe această temă, fiindcă — mi-am dat eu seama — aici nu mai puteau funcționa mecanismele fotbalului, atmosfera lui.

În rolul directorului: Ion Besoiu. Trebuia să-l conving să intre în jocul improvizației. Să joace rolul celui

care nu se pricepe, dar care totuși vrea să-și impună, din orgoliu, voința. Nu era greu, pentru că Besoiu oricum nu se pricepea la scrimă, desigur. Și trebuia să intre într-un dialog al surzilor cu oamenii de specialitate. Rolul specialistului a acceptat să-l joace chiar un specialist: Tudor Petruș, antrenorul lotului național de floretă fete. Alături de el alt specialist: Vasile Chelaru, un fost mare scrimour, actualmente tot antrenor. Mai trebuia încă un nespécialist, figură pitorească, lipsită de complexe, care să întrețină jocul ciudat și oarecum absurd al pasiunii. Am ales un alt neprofesionist: Mihai Niculescu-Gorpin, jurist-consult de meserie, un supporter înflăcărat de fotbal, figură pitorească la meciurile Rapidului. Fittlist de marcă în același timp, creator de discuții aprinse între spectatori.

Propunându-i lui Besoiu acest joc, aveam desigur cea mai mare grijă: un mare profesionist între neprofesionști trebuia să intre în jocul autentic al situației, în treaba respectivă ei fiind „profesionști” și el „neprofesionist”. Și am avut revelația puterii excepționale de adaptare a acestui actor de înaltă clasă. El făcea desigur prima oară în carieră așa ceva și riscul era mare. Dar l-am văzut fascinându-se, pur și simplu, de atmosfera din sală, intrând în vorbă cu antrenorii, cu sportivii și găsindu-și cu dezinvoltură și siguranță extremă locul între ei.

Interpretul principal al filmului, Valentin Mihali, trebuia și el să intre în cadru în timpul discuției foarte aprinse, urmărindu-și scopul lui: obți-

nerea aprobării. Și tot nu era suficient.

Cea mai cunoscută scrimoură a noastră, atunci prezentă în sală, era fosta campioană mondială universitară Elisabeta Guzganu-Tufan. Am rugat-o să participe și ea la „jocul” nostru: să intre la un moment dat în cadru și **pe preocupările** ei să-i ceară directorului părerea despre ultima ei evoluție. Ideea aceasta mi-a venit în timp ce aparatul deja mergea. Scena începuse și i-am suflat aceste câteva idei Elisabetei când eram amândoi în spatele aparatului.

Elisabeta, Betty, cum am aflat că i se spune, n-a ezitat nici un moment, a intrat exact în cadru, fără ca aparatul să miște **priza directă** mergând în continuare, fiindcă s-a tras cu **priză directă** și a rămas așa și faptul că totul a rămas ca atare în film și cu o specială autenticitate se datorește nu numai marelui actor și mai tânărului său coleg, dar și acestor minunați neprofesionști, care au știu să-mi dea mîna de ajutor pe care le-am cerut-o.

Și de curînd am avut o mare satisfacție cînd am citit în „Sportul” că Elisabeta Tufan a reușit la Lausanne, la campionatele mondiale, să devină prima scrimoură a lumii.

Să ai așadar interpret de film o campioană și un antrenor de campioană mondială înseamnă un prilej de emoție și de amintire a unei frumoase zile de filmare în care un campion al filmului ca Ion Besoiu s-a înfilit cu cea care avea să devină campioană mondială de floretă s-au înfilit pe planșa peliculei din primul meu film artistic.

Dumitru DINULESCU

Actorii la fel de autentici ca neprofesionștii, amatorii-actori deveniți campioni mondiali (Ion Besoiu și alături, în următorul cadru, scrimoura Elisabeta Guzganu-Tufan în *Sper să ne mai vedem*)





trucajul
vedetă

Călătorii în lumea de carton

Trucajele nu s-au născut odată cu arta a 7-a. Dar filmul însuși, să nu uităm, e un... trucaj. O invenție bazată pe un artificiu care exploatează o caracteristică (sau un defect?) a ochiului nostru: persistența imaginii pe retină.

„Industria de iluzii”, cinematograful și-a datorat, la începuturile sale, enormul succes pe care l-a reușit, în bună parte, posibilităților nelimitate deschise de trucaje. Putem spune că cinematograful este, chiar prin nașterea sa, o „fabrică de iluzii”. Trucajele s-au născut din iluzionism. Nu întîmplător marele Méliès, părintele artei cinematografice, era iluzionist și prestidigitator. La teatrul său, „Robert Houdin”, prezenta publicului spectaculoase și sumptuoase numere de iluzionism. Méliès este, de la început, conștient de forța și posibilitățile nelimitate ale miraculoasei jucării. În

1897 el construiește primul studio cinematografic și începe, cu o inventivitate care „frizează” geniul, să se joace de-a... trucajele. În 1902 realizează celebrul film **Călătorie în lună**. După cum vedem trucajele vin, ca multe altele, din teatru. Adeseori ele au și strămoși mult mai îndepărtați. La marile serbări care se organizau la curțile unor duci și principii din Renașterea italiană, efectele de cea mai mare spectaculozitate se bazau pe procedee de trucaje amintind de cele folosite și azi. Acel „uomo universale”, geniul absolut care a fost Leonardo da Vinci, nu considera deloc că își înjosește geniul punîndu-l în slujba realizării la astfel de serbări de „cose meravigliose”, de trucuri, adeseori foarte savante.

Din preistoria trucajelor și a cinematografului însuși, nu fac parte chiar și umbrele chinezești? Sau alte procedee de spectacol, cum ar fi jo-

curile de artificii? Printre procedeele iluzioniste de tradiție medievală și renascentistă care au cunoscut o mare vogă în perioada barocă se numără cele care utilizează efectele optice: jocurile de oglinzi, anamorfozele. Poate și creatorii de automate, cum a fost de pildă Kempeler cu celebrul său automat jucător de șah, se numără tot printre strămoșii truicatorului de cinema. Printre ascendenți se află și figuri umile, practicienii unor distracții de bîlci, ieftine și vulgare. Unii dintre aceștia au supraviețuit, pe ici pe colo și în epoca video-electronicii. Să pomenim doar de fotografii de bîlci cu panoul său pictat, prevăzută cu deschizătură rotundă pentru capul amatorului de „suveniruri”, în care să apară în chip de aviator, motociclist sau cavalier călare.

Nu-i rusine să pomenim de istoria trucajelor și în acești termeni. La început, să nu uităm nici asta: cinematograful a fost o distracție de bîlci.

Trucajul ca iluzie

Trucajele cinematografice au deci, în iluzionism, rude apropiate. Atîta doar că aceștia din urmă se adresează ochiului viu al spectatorului, pe cînd trucajul e destinat ochiului camerei de filmat. În rest, seamănă ca două picături de apă. Și unele și altele operează cu legile opticii. Suprapunerile în perspectivă ale unor machete, ale unei picturi, ale unei fotografii, pentru a completa realitatea cu elemente inexistente: un castel imaginar, forme de relief fantastice, ființe gigantice sau minuscule, măști, contramăști, retroproiecție, frontproiecție, filmări cu oglinzi, animații de obiecte. Majoritatea au fost create sau întrevăzute de Méliès. În 1902, anul în care Méliès creează prima capodoperă din istoria trucajelor, **Călătorie în Lună**, se deschide o lume. O lume a ficțiunii fără margini. De acum, înainte, pe ecran totul devine posibil. Fantasticul basmului, fantasticul terifiant, oniric, științific, își au acum o industrie care se dezvoltă vertiginos. Impactul imaginii asupra spectatorului s-a dovedit a fi mult mai puternic decît cel al cuvîntului asupra cititorului. E și normal. Ochiul este principalul organ de simț al omului. King-Kong, Godzilla, aventurile lui Munchausen, călătoriile lui Gulliver, iar mai tîrziu întîlnirile SF de diferite grade, părăsesc paginile cărților pentru a-și ocupa locul în mitologia iluzionismului cinematografic.

Personajul central al re-creării acestei mitologii este un erou anonim, rămas „nevăzut și necunoscut”, în spatele ecranului: inginerul de filmări combinate. Meritele sale, — mai ales atunci cînd se întîmplă să fie un as al meseriei! — nu sînt de neglijat. Și totuși, atunci cînd se împart laurii, el este uitat. E o meserie îngrată, dar și pasionantă. O meserie care cere enorm de multă trudă, răbdare, ingeniozitate, curaj. Și, mai presus de toate, inventivitate. Trucajul face posibil imposibilul. Nimic nu îi este interzis scenaristului să imagineze. Feri-cul, imaginarul cel mai insolit, cel mai „trăsnit”, capătă prin trucaj, viață, realitate. Să ne amintim de secvențele din **Veronica** Elisabetei Bostan, gagurile — efecte vizuale — din **S-a furat**

o bombă de Ion Popescu-Gopo. În comedia fantastică a lui Gopo vezi deschizându-se portiera unei mașini din care încep să coboare oameni, un număr incredibil de oameni. Se poate vorbi, de fapt, de două categorii de trucaje, în funcție de scop. Trucajele prin care urmărim să realizăm efecte de fantastic, de insolit. Ele sînt și cele mai interesante atît prin problemele pe care le pun operatorului și inginerului cit și prin rezultatele obținute în dramaturgia filmului.

Trucajul ca economie

Sînt și trucajele care ne scutesc de cheltuielile mari pe care le-ar implica realizarea unor decoruri la scară reală, uriașe, sau distrugerea reală, pentru filmare, a unor obiecte în mărime naturală, cînd e vorba, de pildă, de o scenă a distrugerii unui pod sau a unei clădiri. Cel mai frecvent se recurge atunci la soluția realizării unei machete la scară redusă, sau, un element existent, real, e completat cu o machetă la scară redusă. Dacă avem o clădire în stil medieval și filmul cere un șir de case formînd o piațetă, la clădirea existentă adăugăm, prin jocul „trucat” al perspectivei, căsuțe-jucărie, clădiri realizate sub formă de machetă la scară, să zicem de 1 pe 40. Machetele, așezate aproape de obiectiv apar la fel de mari ca și clă-

direa reală și capătă „certificat de autenticitate” prin folosirea, în contextul filmului, a clădirii reale, cu toate amănuntele sale. Văzute în perspectivă, macheta și obiectul real se combină, se completează formînd o singură

De la iluzionist la tehnicianul trucator și de la ei la inginerul electronist, arta trucajului a parcurs o fastuoasă istorie

image: aceea a pieții medievale. Multe din filmele noastre istorice folosesc asemenea „completări”. La peliculele de război, o explozie la scară

redusă, realizată prin machetă, devine, față de explozia la scară reală, total neprimejdioasă. Prin trucaj, studioul cinematografic, platoul sau incinta de filmări exterioare devin ateliere de creat miraje. Marea, muntele, vulcanul, prăpastia, peisajul ante-diluvian, selenar, marțian, feeric, toate se află aici, pe platou... Rămîne doar să le filmezi.

Trucajul ca artă

Acest meseriaș al trucajelor, numit modest „operator de filmări combinate” se întîmplă să-și stoarcă creierii pentru a materializa ideile și intențiile regizorului. Și nu de puține ori, operatorul de trucaje devine un adevărat artist. Pentru că însăși creația de trucaje e o artă. Și, ca artă, începe dincolo de rețete și procedee. Și tot ca orice artă cere din partea celui care o practică gust, fantezie, talent. Trucatorul trebuie să fie o natură artistă, dar și un „ingenios” (de aici derivă cuvîntul inginer). Fiecare lucrare e un unicat, fiecare problemă pusă e nouă și cere soluții noi și adecvate. Dacă cineva vă spune că poate explica integral modul în care a fost realizat cutare sau cutare trucaj, să nu-l credeți. Trucajele „de zile mari” nu se lasă explicate prea lesne. Și, în orice caz, un trucaj e considerat reușit

O lume de basm și de comedie care n-ar putea exista pe ecran fără ajutorul „trucatorului”
(*De-aș fi Harap Alb* de Ion Popescu Gopo cu Puiu Călinescu și Mircea Bogdan)

Hocus-pocus apare feeria
Iluzionist:
Florian Pittiș





Galax: Un Cyrano animat (la propriu și figurat) de forța dragostei... pentru cinema

atunci când „nu se vede” nimic din procedee sau... trucuri. Sigur, nu vorbim aici de procedeele banale, simple, incluse și ele de obicei, printre trucaje cum ar fi: fondu-uri, înfătuiri, filmări inverse etc. Vorbim despre acele ingenioase artificii care în final răspund nevoii omului de a visa, de a se juca, de a evada în lumi insolite de basm. Trucajele vin, nu rareori, să ne reamintească faptul că cinematograful e și o artă a istețimii minții. Sigur, trucajele nu asigură nici calitatea, nici succesul unui film. Dar pot contribui la ele substanțial.

O nouă eră a trucajelor: electronica

Trucajul electronic a schimbat complet datele problemei. Ceea ce prin procedee fotografice sau optice necesită o elaborare complicată, de durată, cu eforturi, bătaie de cap și destul de multă cheltuială, se realizează cu ajutorul tehnologiei video-electronice, în mod automat, instantaneu, printr-o simplă apăsare de buton. Memoria electronică a microprocesoarelor cu care e prevăzută camera video permite o gamă, practic nelimitată, de modalități prin care să fie prelucrată imaginea „primară” reală. Unele programe distractive ale Televiziunii noastre ne-au făcut deja demonstrații convingătoare asupra uluitoarelor posibilități pe care le deschid trucajele electronice. Poliecrane de cele mai diferite forme, multiplicări de imagini, micșorări sau mărimi ale unor detalii din imagine, fragmentări ale cadrului, deformări, imagini ale personajelor suprapuse electronic pe fundale-machetă sau reale. Toate acestea, în afara lărgirii în chip uimitor a posibilităților de expresie, înseamnă, nu în ultimul rând, și mari economii de materiale și de muncă.

Prin electronică trucajele au intrat într-o nouă eră. Ca și cinematograful, de altfel. Viitorul va decide, până la urmă, sub ce formă vor conviețui cinematograful și televiziunea și cum vor evolua limbajele lor (din care fac parte și trucajele) în această epocă a aparatului video.

Claudiu SOLTESCU

Trucajul vedetă

De când lucrez în Buftea — de aproape 4 decenii — am realizat sute de filmări combinate. Trucaje care se văd (un covor ce zboară prin aer, împreună cu Icar-Beligan, o zină-Simileia care se face nevăzută) sau altele care nu se văd că sînt trucaje (o casă, un munte, desenate în completare). Eu prefer trucajele la vedere. Sînt mai spectaculoase, mai incitante pentru fantezia tehnică. De plăcut mi-a plăcut cel mai tare să realizez secvența creșterii apei mării și secarea ei cînd o bea Setilă în *Harap Alb*. Cum am realizat-o? Foarte simplu. Printre-un sistem de oglinzi. Am înlocuit apa cu cerul, pentru că mi-am zis: ce e apa decît reflexul cerului? Să-l oglesc, deci. Așa cum în recentul muzical al lui Gopo *O zi la București* am anticipat puțin realitatea și am completat Dimbovița cu apă, așa cum este ea abia acum. Cum am făcut-o? Secrete de producție... Au fost altele că unele le-am și uitat. Între *Mitrea Cocor*, prima peliculă care mi-a solicitat o filmare combinată (podul care se năruie sub bombardamentul inamic) și cea mai recentă coproducție de apocă, am lucrat la peste o sută de filme. Fiecare mi-a pus o nouă problemă de fantezie tehnică. Fiecare film era un rîmășag cu mine însumi. În *Rîmășagul*, Jorj Voicu trage cu cutitele în balerină și dacă în sală se creează o mică emoție, simți că ai și tu partea ta de vină. Ai aruncat și tu „cutitul” cu îndeminare, nimerind exact ținta dorită de regizor, de scenarist. Cîte un film îți solicită într-atît inventivitatea încît ți-ai putea breveta procedeul.

Astăzi, în lume, trucajele secvențelor de zbor se fac direct în negativ, cu o mască mobilă care ascunde firele. La vremea cînd am filmat noi *Pași pe Lună* — unde 80 la sută din secvențe cereau trucaje complicate — n-aveam de ales. Nevoia m-a învățat să construiesc un dispozitiv special de susținere în ax; la capătul axului am pus o sa de bicicletă pe care stătea actorul mîscînd axul. El se mișca de jos în sus, covorul era lipit de picioare, noi îl filmam de sus în jos și cream iluzia de zbor. Beligan cu aripioarele lui de Icar, era filmat direct în negativ și completat cu un desen de perspectivă. Desenele de completare au o tehnologie mai complicată: astupi o bucată de cadru urmînd ca în atelier să completezi cu desenul. Și nu numai cu desenul unor castele dar și al unor grupuri de oameni — desene care la filmul istoric dispensează de mulți figuranți, creînd iluzia miilor de capete.

Deseori copiii, mai ales ei, mă întrebă — „cum l-ai făcut pe Jorj Voicu în *Faust XX* să meargă pe pereți cu capul în jos?” Uneori le explic. Actorul mergea normal. Tavanul era la locul lui. Am vîrît aparatul de filmat într-un cerc mare, care se învîrtea împreună cu tavanul.

Țineți minte ce fascinant era muzicalul cu Gene Kelly — actor care dansa cu corbii? (evident, desenați și

Un Faust modern pentru care nu există cuvîntul „imposibil” (*Faust XX* cu Jorj Voicu)





Aripi de plastic,
scări de carton
și un Popescu-regizor
ajutat să „zboare”
și de fantezia tehnică
a altui Popescu-operator

Covorul fermecat și alte minuni zburătoare

animății). Tehnica modernă a trucajului a ajuns la o asemenea perfecțiune, încât doar apleși pe două bucle și apare sau dispare personajul ca prin farmec. Noi, însă la Rămășagul aveam ceva și mai complicat de realizat: să facem să dispară dintr-o dată Angela Similea în timp ce „moșul” Lucian rămâne în cadru. Am recurs la „cachet” pe o sticlă, am decupat o hirtie și am pus-o așa încât în jumătate de fotografie actorul stă pe loc, iar în cealaltă jumătate actorul dispare. Dar trebuie să vă mărturisesc: cu toată pasiunea mea pentru trucaje, nu sînt pentru folosirea lor excesivă. Adeseori făcînd atîta risipă de ele, televiziunea le vulgarizează. Distruge efectul lor. Sînt filme — în-deosebi basmele muzicale ale lui Gopo — în care trucajul devine „vedetă”. Vă amintiți **Maria Mirabela** după Creangă? Aici era nevoie de o groță în care pătrund fetele. Grota cea mare, așa cum o vedeți dumneavoastră în film, era în realitate foarte mică, de vreo 20—30 cm. O micromachetă. Am construit un obiectiv special — de fapt două obiective într-unul singur (eu i-am zis Ianus). Cu unul filmam fetele la distanță de 10 metri, iar cu celălalt obiectiv, printr-un sistem de prisme, filmam „grota” — la 50 cm.

Am avut șansa ca foarte tîrziu să urmez în cadrul unui institut de construcții o secție specială numită com-

plicat Aero-foto-grametrie. Și încă de pe atunci m-am apucat să scornesc tot felul de năstrușnicii, fototrucaje și caricaturi pe care le semnam laconic Puck. Am lucrat mai tîrziu împreună cu soția mea, Puia Popescu, filme de desen animat pentru televiziune, un serial numit **Giza mică**, în care experimentam tot felul de combinații, desene pe sticlă puse în fața aparatului, alternînd cu filmări normale, sau cadru cu cadru. Mai apoi la Rămășagul „personajul” cocoșului mi-a cerut o tehnică specială: în aceeași fotografie aveam o filmare normală, de 24 de imagini pe secundă și o altă, fotografie cu fotografie. Unele din năstrușniciile mele tehnice au fost apreciate chiar în patria filmărilor combinate: la Chicago **Maria Mirabela** a obținut premiul I pentru filmare combinată — desen animat și regie — iar Rămășagul — tot combinație de păpușă (cocoșul) și jocul actorului, a luat un premiu de argint (tot la Chicago).

Dar poate că n-ar trebui să vă povestesc toate astea, să vă dezvăluiu toate, să demontez iluzia, ca în filmele moderne, ca să distrug copiilor surprizele din traista moșului... E însă o experiență de viață pe care simt că trebuie, cîndva, cumva să o împărtășesc și eu viitorilor „nebuni” într-ale artei trucajelor.

Alecu POPESCU

Zina-Similea
și o regie de culise
ce o face să apară și
să dispară din cadru



40 de ani
de film
socialist românesc

Bătălia pentru realism

Îndreptarea cinematografului socialist, încă de la primii ei pași, către temele reconstrucției țării, ale noilor realități românești, era orientarea firească a tinerei arte spre realism. Condiția sine qua non a oricărei arte. Cu atât mai mult a celei pe care Godard o numea „adevăr de 24 de ori pe secundă”.

Sigur că realismul nu e descoperirea deceniilor cinci-șase în cinematograful românesc. Dar tentativele etapelor anterioare ale producției autohtone — producție cu totul întâmplătoare — nu reușeau să redea decât tot întâmplător, accidental, câte o imagine mai veridică în cadrul unor povești artificiale, în genere confecționate după tipicul gustului epocii. Câteva încercări de improspătare, de apropiere de firescul cotidian se manifestau, mai ales, în direcția tipologiei de plan doi și a ambianțelor filmate cîteodată „în direct”, în timp ce protagoniștii istorioarei sentimentale (uneori

**Realismul
- și în cinema -
este unul singur.
Indiferent
cum îi spunem.
Căile
care duc spre el
sînt nesfîrșite**

vedete importate de un producător ambițios) distonau ca gestică ori înfățișare cu peisajul local.

Bătălia realismului nu-i nicăieri

ușoară, se știe. Marturie stau miile de producții comerciale, trăind cu viața, ale unor cinematografii chiar cu tradiție. Realismul nu e drumul cel mai drept dintre două puncte, ci, foarte des, o sinusoidă cu mari diferențe de nivel. Și cum nici ea, viața, nu stă pe loc pentru a fi prinsă în colimator de artistul lenș, decalajul dintre ce este realitatea la un moment dat și imaginea ei așa cum apare transfigurată pe peliculă poate crește îngrijorător. Pentru că ceea ce teatrul, plastica, literatura asimilează din existență treptat, în formule artistice decantate și nu confruntate imediat cu „viața așa cum e”, filmul trebuie să reflecte, să oglindească, să mărturisească direct și simultan cu fenomenul în desfășurare. E răspunderea lui capitală, dificultatea de a surprinde prezentul în permanentă transformare. Prezentul continuu al existenței noastre dinamice.

Sînt binecunoscute cele cîteva filme ale începutului care-și încercu-



Cale energetic deschisă de Victor Iliu
realismului autohton (*Comoara din Vadul Vechi*
 cu Ștefan Mihăilescu-Brăila și Ion Caramitru)

O primă „piesă” de antologie pe teme contem-
porane: Erupția de Petre Luscaltov și Liviu Ciulei
 (Cu Lucia Mara și Dorin Dron)

puterile cu teme majore aducînd în cadru, cu un plus de firesc al ambianțelor (dar încă nu și cu unul al povestirii) șantierele tineretului ori satele în plină transformare: **Răsună vaea, în sat la noi, Desfășurarea**, dornice să surprindă tot mai complexe fenomene sociale. Era etapa realismului romantic cucerit de filmele noastre — romantic pentru că el transmitea mai ales starea, emoția, elanul acelor momente devenite istorice, temperatura unui prezent prea apropiat cineastului ca să poată fi asimilat artistic în toată profunzimea, semnificația sa.

Mai prompt în bătaia pentru realism s-a dovedit și la noi, ca pretendenți, filmul documentar. Genul scurt care dă seama „la zi” de faptele curente, afirmîndu-le cu tărie, cu nerv

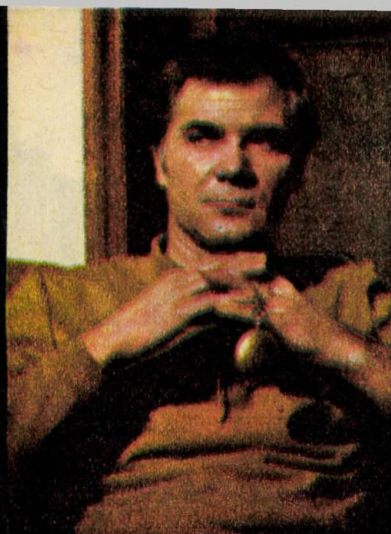
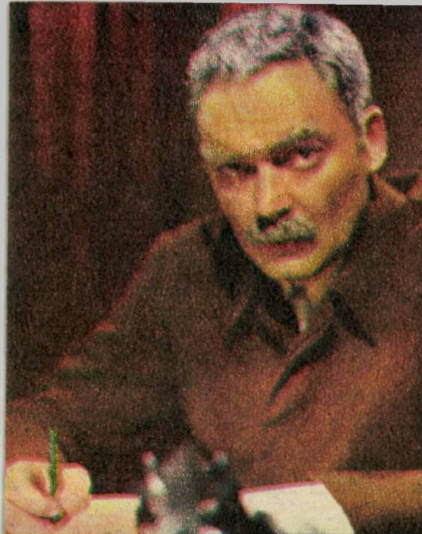
reportericesc. Cere mai elocvente mărturii cinematografice ale marilor construcții ale șantierei devenite școli de educație socialistă, făuritoare de prototipuri umane deosebite, ale transformărilor fundamentale din satul cooperativizat, colectivizat, pornit apoi pe calea unei noi revoluții agrare, ca și documentele despre uriașă energie a tineretului creatoare, manifestată în toate direcțiile modernizării societății românești după Congresul al IX-lea al partidului, au fost și sînt în continuare filmele realizate sub emblema studioului „Al. Sahia”. Studioul care, pe drept cuvînt, s-ar putea numi, „studioul actualității”. Școala documentarului românesc s-a constituit ca școală națională tocmai prin constanța cu care s-a situat în

avanpostul ofensivei pentru realism, cit mai profund realism, pentru reprezentarea vie, directă de o sinceritate tulburătoare ce n-a ocolit, dimpotrivă, procesul dinamic, ades conflictual, al constituirii revoluționare a noii societăți.

Comarate cu aceste autentice pagini de cronică a actualității devenită letopisat, incursiunile în prezent întreprinse de lung metrajul cu actori au avut o traectorie mai capricioasă. Nu ne referim la o evoluție de concepție asupra genului artistic, ca atare, și a căilor lui specifice de a pătrunde tot mai adînc în „miezul fierbinte” al realității. Ci la felul în care, de la caz la caz, în funcție de oferta scenaristică și de condițiile producției, se înțele-

Ofensiva firescului declanșată de un documentarist:
Virgil Calotescu (*Subteranul* după scenariul lui Ioan Grigorescu
 cu Iurie Dărie și Monica Ghiuță)





Filmul politic la cotele lui cele mai înalte: *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici și Manole Marcus (cu Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu)



gea prin realism cinematografic și posibilitățile lui concrete de a reproduce dialectica existenței. E o bătaie creatoare care, de fapt, se dă cu fiecare film în parte, în fiecare etapă a realizării lui și în fiecare moment al constituirii unei filmografii importante. Și poate că istoria cuceririi acestui realism matur, generator de valori durabile s-ar putea descifra și mai bine decât prin urmărirea unei etape sau alteia, ori prin dezvoltarea unor genuri distincte — prin definirea grupării anumitor creatori în jurul unor personalități cinematografice. Grupare constituită pe baza unei afinități de temperament, prin apelarea la teme apropiate, filoane de inspirație, tradiție culturală, matrice stilistică.

Realități clasici

Personalitatea puternică a lui Victor Iliu — ca promotor al unei direcții realist-clasice după unii, romantice după alții, dar cu siguranță fertile — a atras în jurul său nume importante de regizori, unii proveniți din teatru ca Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, iar alții, tineri, formați anume pentru film și înzestrați cu un tip asemănător de dis-

ciplină intelectuală și de vocație a construcției în imagini. O anume construcție riguroasă, bine echilibrată, pe baza unei dramaturgii solid elaborate — de cele mai multe ori descinsă din marea literatură — prin aceeași aprofundare a caracterelor în funcție de ambianțe dramatice sugestive, cu o marcată expresivitate a tipologiilor de plan doi filmate la fața locului și valorificate în imagini de un puternic clar obscur, cu multe detalii caracterizând succint și eficace. Sint aceste trăsături ce definesc opera clasică, în genere, și stilul Iliu în mod special. Stilul regizorului cu predilecție spre dramele dezumanizării prin obsesii, monomanii distrugătoare (*Moara cu noroc*, *Comaroa din Vadul Vechi*) cu patetismul dramelor, elegant ținut în friu, cu sobrietatea momentelor psihologice tensionate, cu descripții minuțioase de ambianțe ce „joacă” în funcție de stările personajelor. Prin intermediul literaturii și al elevatei profesionalități și exigente a lui Victor Iliu, căruia i se alătură, cu o marcă stilistică originală, Liviu Ciulei, filmul românesc învață să povestească în imagini, să recreeze caractere dinamice, în acțiune, să pună în scenă conflicte umane autentice, relații dramatice și evoluții interesante, tipologii credibile, idei desprinse din acțiune și nu doar din dialoguri. Într-un cuvânt, cinematograful național devine adult ca demers artistic. Alături de scenaristi repede maturizați în această nouă „profesie” — cinematograful: Titus Popovici, Eugen Barbu, Petre Sălcudeanu, Fănuș Neagu, regizori tineri, ca Mircea Mureșan, Manole Marcus, (cel de după debutul în tandem), Lucian Bratu, Mircea Drăgan, Gheorghe Vitanidis, Mircea Moldovan și alții își găsesc o modalitate proprie de exprimare, în funcție de valoarea dramaturgică. Dar și de condițiile concrete ale platoului de filmare ca și de propria capacitate de asimilare, valorificare a influenței mai directe, ori mai puțin directe a măestrilor. Filmele lor se disting, de la început, printr-o limpede, echilibrată și coerentă narățiune filmică, prin vigurosul realism al

caracterelor aflate în situații extreme și un manifest-mesaj umanist preluat, ades, odată cu opera ecranizată: *Pădurea spinzuraților*, (Rebreanu și Liviu Ciulei), *Răscola* (Rebreanu — Mircea Mureșan) sau din valorile literaturii contemporane: *Setea* (Titus Popovici — Mircea Drăgan), *Facerea lumii* (Eugen Barbu — Gheorghe Vitanidis), *Bariera* (Teodor Mazilu — Mircea Mureșan), mai târziu: *Orgolli* (Augustin Buzura — Manole Marcus) sau *Marele singuratic* — Marin Preda — devenit *Imposibila iubire*, de Constantin Vaeni. Cu sensibile diferențe de stil și interpretare a surselor literare (cu o mai mare ori mai mică libertate față de text), în general expresia cinematografică a acestor transpuneri e subordonată cu demnitate și sobrietate valorilor literaturii; fidelitatea față de ideile și de adevărul filonului literar realist generează și o fidelitate față de complexitatea vieții refăcute pe ecran. Indiferent de gradul lor de împlinire artistică, aceste filme cuprind, mai profund și mai generos decât cele din seria actualităților obișnuite, semnificațiile realității dinamice, mai dinamic restituite peliculei. Chiar când un regizor — să zicem Manole Marcus — va crea într-un stil mai modern, pe o cu totul altă structură dramaturgică (pornind de la proza lui Ioan Grigorescu) *Canarul și viscolul* sau o satiră virulentă în genul realismului pamphletar: *Actorul și sălbaticii* (după scenariul lui Titus Popovici), formația lui clasică îl însoțește pretutindeni și triumfă cu opera capitală a filmului politic românesc *Puterea și Adevărul*. Etalonul concepției artistice despre realismul profund patinric care, după istoricul Congres din 1965, instaura dezbateră de idei drept una din condițiile dezvoltării sociale și individuale. În lumina noilor exigențe politice și totodată estetice s-au creat filme de pasionantă, curajoasă atitudine civică, precum *Viforita* (Petre Sălcudeanu — Mircea Moldovan), *Proprietarii* (Mihai și Serban Creangă), *Clipa și Dragostea și revoluția* (Dinu Săraaru-Gheorghe Vitanidis), *Vînătoare de vulpi*